LES ARTS

1911

LES ARTS

1911

LES ARTS

Revue Mensuelle des Musées, Collections Expositions

DIXIÈME ANNÉE ÷ 1911



PARIS

GOUPIL & CIE

ÉDITEURS-IMPRIMEURS

MANZI, JOYANT & Cie, Éditeurs-Imprimeurs, Successeurs

24, BOULEVARD DES CAPUCINES, 24


LIBRARY
SEP 18 1972
UNIVERSITY OF TORONTO

N° 109 LES ARTS Janvier 1911



GRANDE FACE ANTÉRIEURE. — LA BATAILLE



GRANDE FACE POSTÉRIEURE. — LA CHASSE

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE

(Musée Impérial Ottoman. — Constantinople)



DÉTAIL DU FRONTON ANTÉRIEUR
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE

LE SARCOPHAGE D'ALEXANDRE

Au Musée Impérial de Constantinople

Nous recevons de M. Thalasso communication des admirables documents reproduisant l'un des sarcophages trouvés en 1887 aux environs de Saïda et nous sommes heureux de les publier, en laissant à M. Thalasso la responsabilité de ses appréciations soit dans l'attribution que nous savons contestée du sarcophage, soit dans les explications qui accompagnent son étude.

N. D. L. D.

A SON EXCELLENCE LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DE L'EMPIRE OTTOMAN

EXCELLENCE,



la suite de diverses études parues de moi sur la Turquie artistique, O. Hamdy Bey, le très regretté directeur du Musée Impérial Ottoman, m'écrivait de Constantinople, en juillet 1908 : » *Mon grand désir « serait de vous voir arriver ici pour faire « un grand travail d'ensemble sur mon « Musée, qui est devenu aujourd'hui un des plus importants « et des plus riches musées du monde. Je pense à un travail « tout artistique, qui ferait connaître le Musée dans ce qu'il « a de plus beau au point de vue de l'art antique, en laissant « de côté toute la partie purement archéologique. Ainsi, les « sarcophages sont connus déjà par mon grand ouvrage* (1), *« mais celui-ci est fait surtout pour les archéologues. Il « faut les vulgariser un peu. Dans l'espoir que ce désir « intime et vif pourra un jour être réalisé, je vous prie, très « cher Monsieur, de vouloir bien agréer l'expression de « mes sentiments bien dévoués. — Signé :* O. HAMDY. »

(1) *Une Nécropole royale à Sidon,* fouilles de Hamdy Bey, publiées par Hamdy Bey, directeur du Musée Impérial Ottoman, et Théodore Reinach. — Leroux, éditeur.

C'est cette vulgarisation des merveilles du Musée Ottoman que je commence avec la monographie du Sarcophage d'Alexandre.

Laissant de côté tout ce qui a trait à l'archéologie pure, je n'ai tenté, dans mon travail, que de dégager l'esthétique beauté du marbre et la philosophie de son art.

Je ne me flatte pas d'y avoir réussi. Conscient, toutefois, de l'effort voué au service du chef-d'œuvre, je me permets de mettre cette étude sous votre haut patronage.

Que veuille Votre Excellence en agréer la dédicace et croire à l'expression de mon plus respectueux dévouement.

ADOLPHE THALASSO.

Paris, le 5 janvier 1911.

I

UN TRIPLE CHEF-D'ŒUVRE

Merveille de sculpture, merveille d'architecture, merveille de polychromie, le Sarcophage d'Alexandre, qui se trouve à Constantinople, au Musée Impérial Ottoman, est, sans conteste possible, le plus grand des chefs-d'œuvre que l'art antique nous ait légués. Chef-d'œuvre du ciseau, chef-

PETITE FACE ANTÉRIEURE. — BATAILLE ENTRE GRECS ET PERSES

PETITE FACE POSTÉRIEURE. — LA CHASSE A LA PANTHÈRE

(SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Musée Impérial de Constantinople)



DÉTAIL DU FRONTON POSTÉRIEUR

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE

d'œuvre du compas, chef-d'œuvre de la palette, il procède d'une trinité d'art qui forme un tout unique, complet, aussi pur, aussi beau dans son ensemble que dans ses moindres détails, grâce à la fusion des trois arts unis pour l'immortaliser, et au concours particulier que chacun d'eux apporte à sa perfection.

Quoiqu'en toute œuvre de génie rayonne une beauté absolue qui n'admet pas la comparaison avec la beauté d'une autre œuvre de génie, celle, multiple, du mausolée resplendit avec tant d'éclat que nous n'hésitons pas à croire qu'un jury international d'artistes éminents, obligé de se prononcer sur le plus beau marbre du monde ancien, ne décerne, unanimement, la palme au sarcophage.

Ce marbre réalise de façon si concrète la pensée sublime de son créateur qu'on le croirait conscient de cette pensée. Et c'est là son inappréciable mérite. Sans la moindre défaillance, sans l'ombre d'une trahison, il porte entièrement en lui le souffle d'immortalité qui lui a donné la vie.

Si, renouvelant, sans se lasser, la joie de ses yeux, le spectateur ébloui se délecte dans une admiration de plus en plus grande de ce tout prestigieux et de chacune de ses merveilleuses parties, c'est qu'une union de plus en plus étroite, par l'entremise de la vue, s'établit dans le cerveau entre la beauté du monument funéraire et l'idéal de perfection — plus ou moins développé — que chacun de nous porte, foncièrement, en soi.

Plus une œuvre est belle et plus intime devient cette communion. La concordance parfaite entre la vision extérieure et la vision intérieure produit la jouissance artistique. Cette jouissance, toutefois, n'atteint son summum d'intensité qu'à la seconde précise — que seule détermine en notre entendement la beauté de l'œuvre — où, par un effet d'illusion réflexe, la forme concrète qui se trouve en notre présence semble n'être plus que l'expression absolue de notre propre concept. A ce point sincère et prenant est ce leurre que l'esprit sent, réellement, passer en lui, dans l'espace de cette seconde, la force créatrice qui a réalisé le chef-d'œuvre. C'est le coup de foudre de l'art. A son éclair d'idéal se reconnaissent les productions du génie. Devant le sarcophage d'Alexandre, la jouissance artistique atteint sa limite extrême, et la plénitude de cette impression émotive consacre l'excellence du chef-d'œuvre.

Quel est le nom du sculpteur qui, comme Zeus créant Athênà, fit sortir de son cerveau cette huitième merveille? Quel qu'il soit, ce nom, l'artiste qui a conçu création pareille peut prétendre, à juste titre, à la plus haute place parmi les génies de la glorieuse époque. Il a su, avec une maîtrise incomparable, fondre en une seule œuvre tous les efforts tentés jusqu'à lui par la sculpture, l'architecture et la polychromie. Riche des trouvailles léguées et de la science acquise, il a fait siennes ces trouvailles, il s'est approprié cette science et, grâce à un pouvoir créateur personnel dont il reste le seul exemple, il a produit un chef-d'œuvre qui laisse loin derrière lui tout ce qui nous est connu d'une période pourtant si fertile en chefs-d'œuvre.

. . . .

. . . O marbre, qui proclames haut l'essence divine de la Beauté et devant lequel dévotement on doit plier en esprit le genou, tu représentes, en ton bloc de pierre, un reflet de la Splendeur éternelle! Tu atteins la plus haute cime de l'Art, porté par le coup d'aile de ton génial créateur et les essors qui battent en toi de deux siècles vers la perfection! Apogée d'une apogée, tu brilles, au firmament de l'Idéal, comme un soleil éblouissant de magnificence et de sublimité!

. . . .

Et pour que cet enthousiasme ne paraisse pas exagéré, voici comment, parmi les très rares critiques qui ont parlé du sarcophage, M. H. Barth s'exprime à son sujet, en la page trop courte, malheureusement, qu'il lui consacre dans *Constantinople :* « C'est le plus magnifique de tous les sarcophages, d'une beauté indescriptible, chef-d'œuvre unique de sculpture antique. Même le profane qui est demeuré dans l'ignorance des choses de l'antiquité et de l'histoire de



2me DÉTAIL : COMBATS D'UN HOPLITE ET D'UN PERSE, D'UN ARCHER PERSE ET D'UN CAVALIER GREC

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille

l'art peut à peine demeurer maître de lui et commander à ses sentiments devant cette œuvre magistrale. »

II

DÉCOUVERTE DU SARCOPHAGE

Une fois de plus, une des moralités éternellement vraies du grand fabuliste a trouvé une application assez inattendue. Déjà, en 1820, en remuant son champ, un laboureur grec de Kastro, petit village de Milo, avait mis au jour un trésor : la niche renfermant la célèbre *Vénus*. C'est également en remuant son champ qu'un laboureur turc d'Ayaa, petit village aux environs de Saïda, — l'ancienne Sidon, — mit au jour, en 1887, un autre trésor : l'hypogée renfermant le *Sarcophage d'Alexandre*.

Étrange destinée, non exempte d'ironie, que celle qui a voulu que sur les cinq plus grands chefs-d'œuvre de sculpture parvenus jusqu'à nous, les deux soient dus au coup de pelle d'ignares paysans. Bénis soient ces coups de pelle et bénis ces paysans ! Grâce à eux, la Turquie est sortie de sa torpeur artistique séculaire. Elle s'est décidée enfin, — sur l'initiative de Hamdy Bey, esprit libéral, exempt des préjugés nationaux qui, depuis la conquête, avaient empêché



1er DÉTAIL : ALEXANDRE DÉSARÇONNANT UN GÉNÉRAL PERSE
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille

l'éclosion des arts en Turquie, — à fouiller son sol resté de tous temps vierge, et à en exhumer les merveilles d'art qui, accumulées en ces vingt dernières années, font aujourd'hui du Musée Ottoman l'un des premiers et des plus riches musées de l'Europe.

Cet ignare laboureur turc s'appelait Mehmet Chérif. Son nom, inséparable de la découverte d'Ayaa, a droit à une mention dans l'histoire de l'art, à côté de celui de Hamdy Bey, à qui revient l'honneur d'avoir déterré le mausolée.

A la vue du trou béant ouvert tout à coup sous ses pieds, comme si sa bêche eût éventré la terre, Mehmet Chérif pense tout de suite, avec l'ardente imagination des Orientaux, à l'histoire d'Ali-Baba. « C'est là, sûrement, un repaire de voleurs, et sans nul doute un trésor est caché dedans. » Certain de recevoir récompense honnête, Chérif avise les autorités. Le *Caïmacan* de l'endroit descend dans le trou. Ce n'est pas sans un désappointement profond qu'il constate qu'en fait de trésor le puits ne renferme que des tombeaux. Avis télégraphique est adressé à Constantinople, à Hamdy Bey, qui a pris la succession de P. Déthier aux Beaux-Arts (!) et qui, depuis 1883, dirige un musée d'antiques grand comme un mouchoir de poche et largement contenu dans ce chef-d'œuvre de l'architecture ottomane, le Pavillon de Tchinili-Kiosk. Hamdy Bey se rend sur les



3[e] DÉTAIL : LUTTE ENTRE UN CAVALIER PERSE ET UN FANTASSIN GREC

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — *Grande face de la bataille*

lieux. Ayant fait à Paris des études complètes d'archéologie, il n'est pas long à se rendre compte que la crypte, dans laquelle il est descendu, se trouve être la nécropole royale de l'ancienne Sidon (IVe siècle avant J.-C.). Sept chambres composaient le caveau. L'hypogée, toutefois, avait été violé. Pour dérober, sans doute, les objets précieux renfermés dans les tombes, des mains sacrilèges avaient, à coups de marteau, brisé les monuments. Un angle du couvercle et l'angle correspondant de la cuve du sarcophage d'Alexandre portaient les traces de l'effraction. Comme des éclaboussures de marbre, trois cents petits morceaux avaient jailli des angles entamés. Ils furent dévotement recueillis et servirent à la restauration des coins brisés. Moins favorable fut la chance pour les deux têtes manquant aux faces principales et pour celles enlevées à l'architecture du toit, qui ne furent jamais retrouvées. Ces quelques brisures à part, le marbre se présentait dans un état de merveilleuse conservation.

Encouragé par une découverte aussi inespérée, Hamdy Bey ordonna de nouvelles fouilles autour de la nécropole.



4e DÉTAIL : LE GÉNÉRAL GREC PARMÉNION TUANT UN CAVALIER PERSE
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille

Il eut la chance de découvrir un deuxième hypogée, inviolé celui-là, ayant, antérieurement au premier, servi de sépulture royale (au VIe siècle avant J.-C.).

Quelque grand que soit mon désir d'entrer dans le détail des vingt-six sarcophages retirés des deux hypogées, dont cinq, de parfaite beauté, représentent à eux seuls l'évolution complète à travers les siècles, du monument funéraire ancien, depuis sa forme anthropoïde, originaire de l'Égypte, jusqu'à sa forme de temple, originaire de la Grèce, je dois ici le réprimer et m'en tenir, faute de place, au seul sarcophage d'Alexandre.

III

L'ARCHITECTURE DU SARCOPHAGE

Si, de son origine à son apogée, l'architecture grecque n'a d'autre histoire que celle de ses temples, le temple que nous présente, en des proportions de monument funéraire, l'architecture du sarcophage forme une des plus belles pages de cette histoire.

Comme tous les arts de cette époque, l'architecture a lentement évolué. Notre éducation artistique, raffinée d'emblée par la connaissance globale du passé, ne peut se rendre compte, à distance, du patient labeur qui, enrichissant



1er DÉTAIL : ARCHER PERSAN ET SOLDAT GREC A LA CHASSE

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse

chaque jour davantage la science des lignes, ajoutait aux acquisitions d'un siècle les acquisitions d'un autre siècle.

En possession de toutes ces trouvailles, l'architecture du sarcophage atteint l'idéal poursuivi par les vᵉ et ıvᵉ siècles.

Haut de 2 m. 12 sur une longueur, à la base, de 3 m. 46 et une largeur de 1 m. 95, à la base également, le mausolée est tout en marbre pentélique. Il se compose de quatre parties : le socle, la cuve, la corniche et l'entablement.

Le soubassement — débordant de 0 m. 14 la cuve — comprend une large base agrémentée dans le haut d'un tore d'entrelacs auquel fait suite une moulure concave ou scotie, prise entre deux ourlets. Un nouveau tore d'entrelacs et une rangée de rais de cœur séparés par un listel et surmontés d'un tondin de perles sont, de lumineuse façon, éclairés par la scotie sur laquelle ils reposent.

La cuve est formée des quatre hauts-reliefs dont l'étude fait l'objet des quatre chapitres suivants.

Exhaussée sur une baguette de perles et sur un rang d'oves formant échine, une grecque double ou méandre crénelé court sur une plate-bande qui constitue la corniche, en saillie de 0 m. 065 sur les façades.

L'entablement comprend un socle formant architrave et



3ᵉ DÉTAIL. — HÉPHESTION ET UN PERSE ATTAQUANT LE LION

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse

un toit triangulaire. Une large plate-bande, déroulant en bas-reliefs des feuilles de vigne entremêlées, sert de motif principal au socle. Surmontée de denticules, d'un ourlet et d'une moulure d'oves, cette frise porte sur un mince réglet, un rang de rais de cœur renversés et une imperceptible baguette de perles. — Les deux parties du couvercle sont entièrement imbriquées. Quatre lions aux quatre coins, crocs menaçants, guettent, étendus. De chaque rebord des deux grands côtés émergent, formant gargouilles, douze têtes de bouc à trois cornes, qui alternent avec neuf têtes de femme auréolées de palmes, placées derrière la doucine. Sur le faîte, en toute sa longueur, six autres têtes de femme, plus grandes que les premières, également auréolées de palmes, espacent symétriquement leur double face avec cinq couples d'aigles prêts à prendre leur vol, ainsi qu'en témoigne la pose des griffes, seul vestige aujourd'hui des doubles oiseaux de proie à jamais disparus.

Dans un acrotère terminé par une palmette, deux sphinx, l'un en face de l'autre, couronnent le fronton de chacune des petites faces.

Pour sommaire qu'elle soit, cette description suffit à l'étude du monument. Sur les planches de l'ensemble, le lecteur pourra se rendre un compte assez exact du sens génial qui a déterminé la souveraine proportion des lignes



2e DÉTAIL : ALEXANDRE ACCOURANT AU SECOURS DU CAVALIER PERSE ATTAQUÉ PAR LE LION

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse

dans leur ensemble et leurs détails. Ce que la réduction photographique ne peut toutefois pas traduire c'est la maîtrise sculpturale avec laquelle toutes ces lignes sont traitées. Leur fini, à la fois sévère et délicat, revêt le sarcophage d'une splendeur en même temps imposante et pour ainsi dire ailée comme si, de ce monument destiné à la dépouille mortelle du héros, l'artiste avait voulu dégager l'essor de l'esprit au séjour bienheureux des ombres.

IV

SCULPTURES. — GRANDE FACE DE LA BATAILLE

Dans les vastes plaines avoisinant Arbelles, les deux armées se sont rencontrées; Darius, avec six cent quarante mille hommes, Alexandre avec quarante-huit mille seulement. C'est l'instant précis où, après s'être fait jour jusqu'au roi des Perses, qui ne doit le salut qu'à la fuite, le conquérant arrive délivrer son aile gauche, commandée par Parménion, des écrasantes forces qui l'accablent.

La bataille n'est plus qu'un corps-à-corps de fantassins, de cavaliers, de montures. Les coups de lance croisent les coups de lance, et, mortels, les coups de massue tombent, rebondissent, retombent. Il pleut des flèches. Il pleut des javelots. Hommes et bêtes prennent part au formidable engagement. Hoplites et barbares s'entrelacent, roulent à terre, mordent la poussière. Suivant le vouloir qui les conduit, les chevaux s'attaquent, se culbutent, montent à l'assaut les uns des autres. Leurs sabots achèvent les mourants, éventrent les cadavres. L'heure décisive est proche. Elle va sonner. Elle sonne, puisque Alexandre lui-même accourt sur le lieu du combat. Elle s'offre à lui, la victoire qu'il n'a pas voulu dérober. Un monde change de face. L'empire des Perses n'est plus.



1er DÉTAIL : LUTTE ENTRE UN PERSE ET UN GREC
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face de la bataille

La première impression qu'on éprouve devant ce haut-relief est une impression de désordre. Les yeux néanmoins ne s'en peuvent détacher. Trompés par l'art du sculpteur, il leur semble que le naturalisme de la grouillante tuerie captive leur admiration, lorsque, en réalité, la divine eurythmie de la composition les rive seule au marbre. Sous ses dehors confus, cette face se compose de cinq parties. Chacune d'elles forme un groupe aussi bien réglé dans l'ordre des détails que dans la symétrie de l'ensemble. Tous ces détails, tous ces ensembles causent précisément cette impression de désordre. Elle a donc été voulue. L'artiste en a été conscient. Grâce à ce désordre si savamment ordonné, il par-



4° DÉTAIL : UN PERSE ET UN GREC TUANT LE CERF

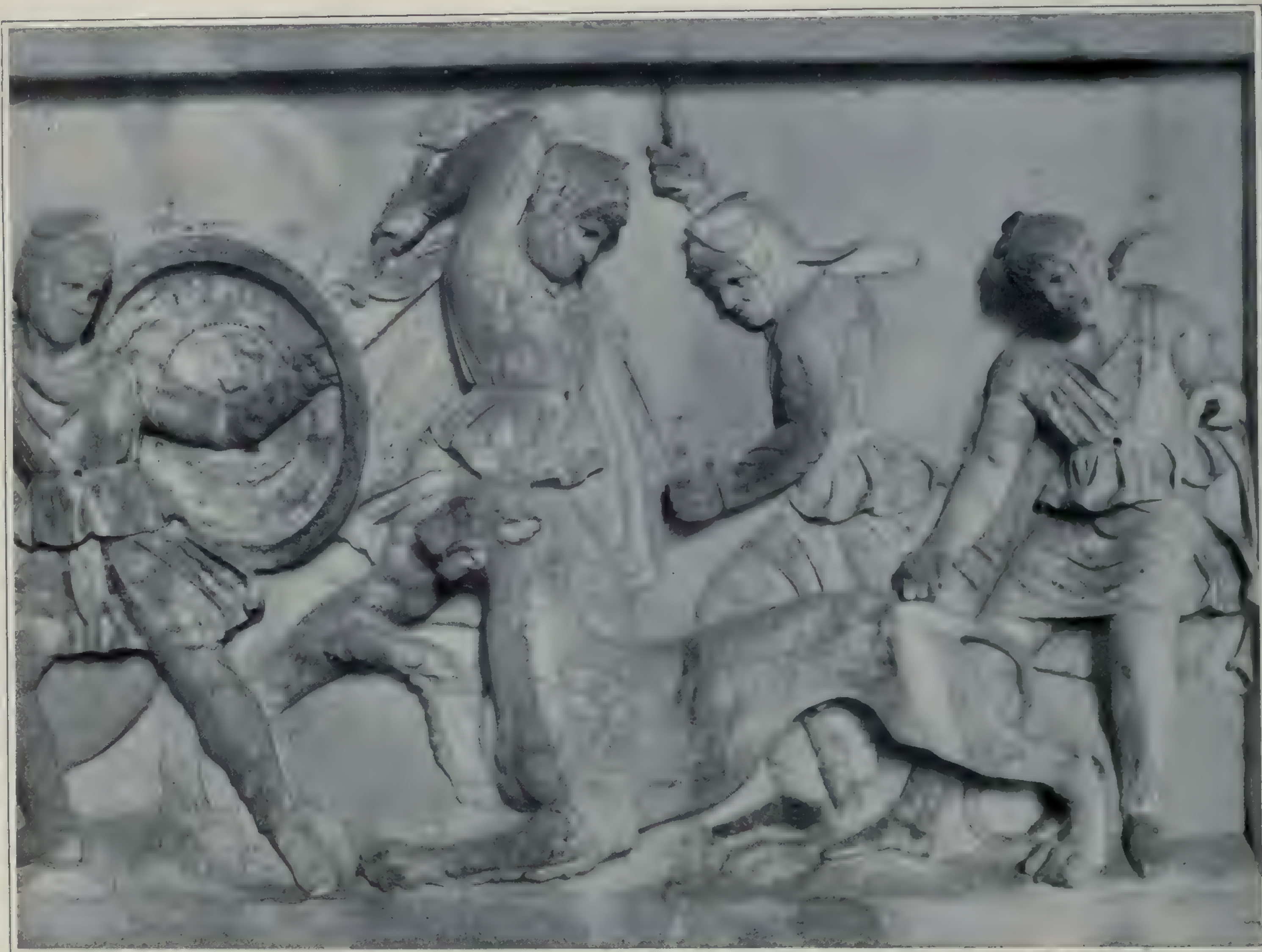
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse

vient, avec douze personnages vivants, six morts et six montures, à donner l'illusion de deux armées se ruant l'une sur l'autre.

Ici, impétueux et téméraire, l'œil en feu, le bras semant la mort, tel un jeune dieu, conscient de sa force, Alexandre fonce sur l'ennemi. Son cheval, on dirait, sent qu'il porte la Victoire, tant il se cabre avec fierté. Dans un mouvement instinctif d'un vérisme superbe, le général désarçonné cherche à se dégager de sa monture tombée à terre, qui semble pressentir la défaite et la mort. Surpris par l'assurance du vainqueur, le barbare regarde, reconnaît l'assaillant, et, terrifié, défend mal une vie qu'il sait perdue d'avance.

Plus loin, un hoplite est aux prises avec un archer. Fougueux, l'épée haute, le bouclier en garde, le Grec s'avance : le Perse recule, et, n'ayant plus de champ pour tendre son arc, il voit avec épouvante la mort s'élancer sur lui.

Au milieu, causie en tête et bras levé, un cavalier macédonien fond sur un Perse terrassé. Humble, le fantassin se traîne à genoux et, de ses yeux suppliants, il demande



2me DÉTAIL : CHASSEURS FRAPPANT LA PANTHÈRE
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE, — Petite face de la chasse

grâce. Oh ! la prière de cette attitude et de ce regard ! Derrière eux, un archer barbare décoche une flèche à Alexandre.

A côté, un fantassin grec lutte corps à corps avec un cavalier perse. Le fantassin se sent vaincu, mais il vend chèrement sa vie. Pour frapper un dernier coup, il écarte d'une main la tête du cheval, tandis que de l'autre il cherche à atteindre l'ennemi qui, féroce et sans pitié, le tient sous sa lourde massue. Des éclairs de haine jaillissent de leurs yeux ; des éclairs de mort du choc de leurs armes. Devant eux, un barbare, désespéré de la fin de son chef prêt à tomber de cheval, prend position, ajuste son arc et, bien d'aplomb, envoie une flèche au meurtrier.

Là-bas, faisant pendant au groupe d'Alexandre, le général grec Parménion vient de frapper à mort un cavalier perse. Soutenu par son écuyer, l'officier barbare trépasse, cependant que les deux montures semblent encore continuer la lutte.

Ah ! de combien, devant cet engagement, sont distancés les chefs-d'œuvre de bataille connus des ve et ive siècles, depuis le *Combat entre Lapithes et Centaures*, si bien ordonné pourtant, formant le fronton ouest du temple



2e DÉTAIL : CAVALIER PERSE ACHEVANT UN GREC BLESSÉ. — CORPS A CORPS ENTRE UN GREC ET UN PERSE

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — *Petite face de la bataille*



1er PERSONNAGE : ALEXANDRE (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille

d'Olympie et attribué à Alcamènes, jusqu'à ces trois morceaux de la frise de l'ordre du Tombeau de Mausole, si intenses de vie, attribués à Scopas et représentant un *Combat de Grecs contre des Amazones*.

Violentée avec un art conscient de sa fiévreuse inspiration, la *Bataille d'Arbelles* prend une valeur non pas que plastique, mais expressive. Une humanité vibrante déborde du marbre. Si la vie coule ample et superbe dans ces beaux corps d'athlètes, elle revêt aussi les expressions et les mouvements des seules formes en rapport intime avec les sentiments des personnages. Les étoffes même ont leur part de cette vie. C'est qu'au travers de ces plis, de ces poses, de ces visages, l'artiste nous fait voir des âmes. La vie entière des champs de bataille respire et s'agite en ce carnage où, dans un mouvement de magnifique sauvagerie, passent l'ouragan des passions belliqueuses, le frémissement de la victoire, le spectre de la défaite. Tout ici est mouvement, depuis ces vivants qui tuent ou demandent grâce, jusqu'à ces morts qui, symétriquement espacés, semblent se multiplier à l'infini, jusqu'à cet officier perse qui vient d'expirer sous les coups de Parménion. La mort *anime* ce cadavre. On sent qu'il croulerait, sans l'écuyer qui l'étaie de son bras. On chercherait vainement, dans la sculpture, un équivalent de ce morceau. Seul le Christ de Rubens, dans la *Descente de la Croix*, donne la sensation d'un corps en mouvement quoique privé de vie.

V

PETITE FACE DE LA BATAILLE ET FRONTON ANTÉRIEUR

La petite face du *Combat* continue la grande face de la *Bataille*. Les trois groupes qui la composent respirent le souffle vital des groupes précédents. A gauche, un Grec tout nu, casque en tête et bouclier levé, accule en ses derniers retranchements un Perse prêt encore à la riposte.

Au milieu, un fantassin grec, blessé, se redresse sous le cheval qui l'écrase, et, concentrant en son agonie un désir suprême de vengeance, frappe une fois encore le cavalier perse, qui lui assène le coup mortel.

A droite, un soldat grec, dans un élan impétueux de tout son être, a saisi l'archer barbare qui fuyait. Il lui fait traîner les genoux à terre et, de ses deux mains, puissantes comme des tenailles, lui comprime la tête jusqu'à étouffement. En vain le Perse implore merci ; en vain il tente, d'une main sans force, de se dégager de l'étau qui lui fait craquer les mâchoires. Son autre main signale son agonie : ouverte toute grande, elle laisse tomber le bouclier.

Devant le sujet du fronton antérieur, l'esprit demeure embarrassé, perplexe. Des Grecs seuls y figurent et ces Grecs s'entre-tuent. Les uns portent la causie et le costume macédoniens, les autres, nu-tête, portent la chlamyde grecque. Les trois groupes figurent des combats. Grecs et Macédoniens sont alternativement vainqueurs et vaincus. Que peut bien signifier cette scène ? A-t-elle trait au passé ? Évoque-t-elle les luttes sanglantes de Chéronée et de Thèbes ? Est-elle un hommage rendu aux armées alliées ? Veut-elle exprimer que la conquête de l'Asie n'est que l'œuvre de l'union cimentée dans le sang des Grecs et des Macédoniens ? A-t-elle trait au présent ? Évoque-t-elle les combats fratricides entre les soldats de l'armée d'Alexandre et les mercenaires à la solde de Darius ? Est-elle un éloge adressé aux Grecs du grand capitaine ? Veut-elle exprimer que, pour la conquête d'un monde, les Grecs d'Alexandre avaient vaincu que non pas les forces colossales des Perses, mais aussi le génie belliqueux des Grecs eux-mêmes ?

Dans les deux cas, l'indication devient précieuse. Elle



3e PERSONNAGE : CAVALIER DÉSARÇONNÉ PAR ALEXANDRE (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille



1er DÉTAIL : ÉCUYER RETENANT LE CHEVAL EFFRAYÉ

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face de la chasse



12e PERSONNAGE : ARCHER PERSE A GENOUX, SUPPLIANT (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille

prouve que l'auteur du sarcophage avait embrassé la cause du Macédonien et mis son art au service de cette cause.

VI

GRANDE FACE DE LA CHASSE

Si la grande face de la *Bataille* synthétise le génie militaire d'Alexandre, la grande face de la *Chasse* synthétise son génie politique.

On sait quel double idéal obséda l'ambition sans bornes du Macédonien, après la bataille d'Arbelles. D'une part, soumettre entièrement la Perse, conquérir les Indes, vaincre toute l'Asie, et de là fondre sur l'Italie, assiéger Carthage, porter ses armes jusqu'aux colonnes d'Hercule. D'autre part, établir une monarchie proportionnée à ses conquêtes, unique, absolue, universelle, dont la capitale eût été la ville qu'il avait fondée en Égypte et où se concentrait déjà le commerce entier du monde connu.

Pour atteindre ce but, sa haute intelligence pressentit nécessaire la fusion en un seul peuple de tous les peuples conquis. Or, cette unité, base fondamentale de son vaste dessein, ne se pouvait obtenir que par un mélange prolongé de races et de religions, d'idiomes et de coutumes. Dès sa triomphale entrée dans Babylone, il pose les assises de sa géniale politique. Sous peine de mort, il défend tout pillage, toute violence, tout désordre. Il élargit les prisonniers, courbe la tête devant les mages et, dans le temple de Baal, sacrifie au dieu, suivant le rite consacré. N'avait-il pas déjà donné des preuves de cette diplomatie lorsque, l'année d'avant, maître de Hyérosolima, il entra dans la capitale hébraïque en ami plutôt qu'en vainqueur, s'inclina devant Jaddus, le grand prêtre, et, dans le temple de Salomon, offrit un sacrifice à Jéhovah?

Pendant les dix années qu'il guerroie en Asie, et malgré les débauches sardanapalesques auxquelles il se livre, ne poursuit-il pas sans répit, avec une surprenante persévérance, l'unité morale et matérielle sur laquelle devra s'asseoir l'Empire du monde? Il prêche la fusion, certes, mais n'en donne-t-il pas, le premier, l'exemple? Il épouse d'abord sa maîtresse Barsine, veuve du général perse Memnon le Rhodien. Il épouse ensuite Roxane, fille d'Oxyarte le Bactrien, prince hindou du pays des Saces. Il épouse, enfin, Statira, fille de Darius, sa prisonnière depuis la victoire d'Arbelles. Le même jour, il donne en mariage Drypatis, sœur de Statira, à Héphestion, son meilleur ami; il unit Cratéros, un de ses brillants généraux, à une vierge iranienne, de sang royal; il accorde la main de quatre-vingts princesses perses à quatre-vingts de ses plus valeureux officiers, et, devant ses troupes rassemblées, dans les rangs desquelles il vient d'admettre trente mille jeunes gens formant l'élite de l'armée barbare, il célèbre les noces de neuf mille jeunes filles asiatiques, royalement dotées par lui, avec neuf mille soldats macédoniens auxquels il offre, comme cadeau de noces, de superbes coupes d'or.

Devant des faits pareils, les différences de religions disparaissent, les haines de races s'éteignent. La religion, maintenant, c'est le foyer créé par la sincère générosité du vainqueur élevant jusqu'à lui les orgueils humiliés; la race, maintenant, c'est l'enfant issu de deux sangs ennemis, pacifiés dans le baiser d'amour. L'empire rêvé par Alexandre s'élève, se consolide. Communes désormais sont, aux Perses et aux Grecs, peines et réjouissances; les cœurs pleurent les mêmes deuils, ils chantent les mêmes joies.

Le haut-relief de la *Partie de Chasse* exprime de si concrète manière l'idée grandiose en voie de réalisation qu'on se demande si Alexandre lui-même n'en a peut-être pas jeté le germe inspirateur. Ici, vainqueurs et vaincus prennent part aux mêmes jeux, connaissent les mêmes émotions. Si maintenant les Grecs paraissent solidaires de la vie des Perses, les Perses, à leur tour, semblent solidaires de la vie des Grecs. Plus que l'honneur d'avoir été conviés par Alexandre à ses plaisirs, la gloire de partager ses périls



9e PERSONNAGE : CAVALIER GREC FRAPPANT L'ARCHER PERSE (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille



16e PERSONNAGE : GREC MORT (2/3 de l'original)



18e PERSONNAGE : LE GÉNÉRAL PARMÉNION (2/3 de l'original)

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille

livre au « fils de Jupiter » ces esclaves reconnaissants qui sentent en lui et le maître et le protecteur. Les ferments de haine sont morts à jamais, et peut-être que le lion qui se dresse terrible en ce haut-relief n'est que le symbole de l'ennemi futur sur lequel désormais porteront les coups réunis.

Après avoir, à l'affût, attendu le gibier, les chasseurs ont vu passer un cerf aux abois, poursuivi par un lion. Double aubaine. Un Grec et un barbare cernent le fauve et s'apprêtent à le tuer à coups de hache et de javelots, cependant qu'un satrape à cheval, courant sus au félin, le blesse de sa lance. Gueule et pattes ouvertes, le lion se rue sur la monture, labourant le poitrail de ses griffes et crocs. Et, tandis que la meute de chiens est lancée sur lui, qu'un lévrier lui serre la jambe dans l'étau de ses canines, qu'un archer lui écharpe la hure à coups redoublés de *djokan*, Alexandre et Héphestion accourent, au galop de leurs coursiers, prêter main-forte au satrape. La téméraire ardeur employée hier à vaincre les barbares est aujourd'hui mise à les sauver. Leur élan, impétueusement inquiet, contraste avec le sang-froid du Perse combattant la bête et sûr, semble-t-il, de l'abattre. Tremblant pour la vie de leurs chefs, un archer, de loin, décoche une flèche au félin, pendant qu'un Grec s'apprête, lance en main, à fondre sur l'animal féroce.

Ce Grec qui s'élance, les jambes écartées, un pied touchant le sol et l'autre l'effleurant, avec autour du bras, en guise de bouclier, sa chlamyde aux draperies vivantes qui suivent, on dirait, les mouvements du corps, est une étude du nu parfaite comme parfaites sont les expressions d'Alexandre, d'Héphestion et du satrape, et les étoffes qui moulent la fougue de leurs mouvements.

Une fois de plus nous retrouvons ici la science souveraine du rythme de Phidias, l'humanité ardente des figures de Scopas, l'aisance suprême des draperies de Praxitèle, les proportions harmo-



15e PERSONNAGE : CAVALIER PERSE, FRAPPÉ A MORT, TOMBANT DE CHEVAL (2/3 de l'original)

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la bataille



7e PERSONNAGE : GREC BLESSANT LE CERF (2/3 de l'original)



8e PERSONNAGE : PERSE ABATTANT LE CERF (2/3 de l'original)

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse

nieuses du corps humain définitivement établies par Lysippe.

VII

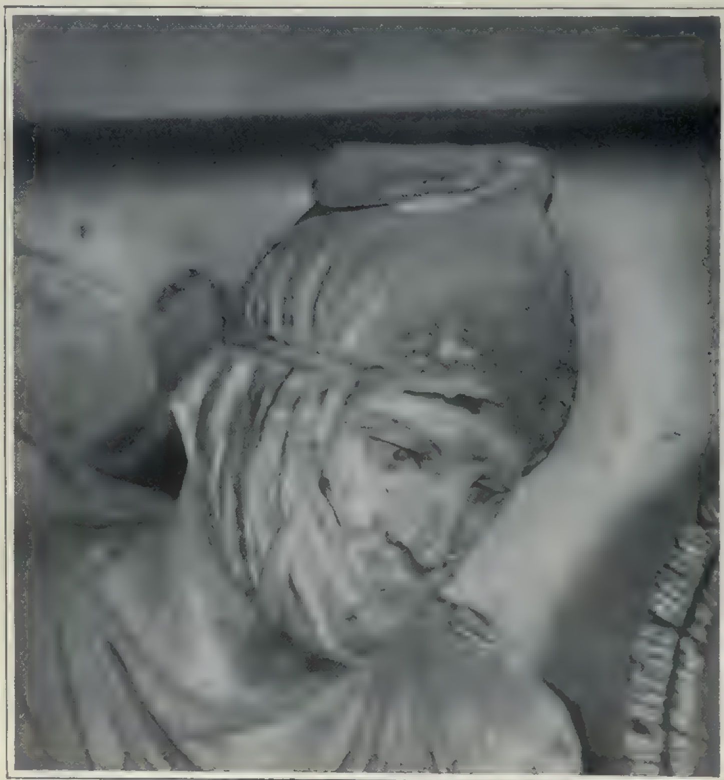
PETITE FACE DE LA CHASSE ET FRONTON POSTÉRIEUR

Tous les personnages sont, ici, des Perses. Cet hommage rendu aux vaincus sur un monument consacré au vainqueur, prouve à quel point l'artiste s'était pénétré de la politique d'Alexandre.

Trois groupes composent cette face. A la vue de la panthère prête à sauter sur son cheval, un cavalier quitte sa monture et, lance au poing, attaque vigoureusement. Trois chasseurs, à droite, frappent le félin à coups de pique, de massue et de hache. Un molosse, à gauche, s'élance sur lui tandis que le cheval apeuré, retenu à grand'peine par un écuyer, cherche à prendre la fuite.

Comme dans les autres faces, l'union des vêtements et des corps se fait ici de façon si intime qu'on la croit voir apparaître vivante.

Plus que les autres figures, aux traits pourtant si expressifs, aux attitudes si variées, l'écuyer qui retient le cheval captive l'attention. L'immense effort que déploient ses membres est d'un réalisme tel qu'on le sent fléchir sous la poussée de la fougueuse bête. Cet effet n'est dû qu'à une application des plus osées de la trouvaille de Praxitèle, établissant avec son *Apollon Sauroctone* l'équilibre d'un corps, en dehors de la masse humaine, au moyen d'un appui extérieur.



4e PERSONNAGE : CAVALIER PERSE ATTAQUÉ PAR LE LION (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse

Beaucoup plus explicite que son pendant, le fronton postérieur représente une scène de combat. Dominés par un cavalier perse dont la monture se dresse au centre du tympan, un groupe à droite, un groupe à gauche, de Grecs et de barbares s'attaquent et se défendent.

Il est à remarquer qu'en dehors de la grande finesse de leur exécution, les personnages des frontons ainsi que ceux des hauts-reliefs sont traités suivant l'innovation apportée par Lysippe qui, le premier, en arrondissant les angles du corps humain, a appliqué à la sculpture ce que Phidias avait, un siècle avant, appliqué à l'architecture, avec l'arrondissement de toutes les arêtes.



3e PERSONNAGE : ALEXANDRE (2/3 de l'original)



5e PERSONNAGE : PERSE FRAPPANT LE LION (2/3 de l'original)

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse

VIII

LES PEINTURES DU SARCOPHAGE

Une polychromie compliquée autant que magnifique fait du sarcophage d'Alexandre le spécimen le plus rare et le plus précieux parvenu jusqu'à nous d'une époque qui, pour l'obtention de son esthétique, accumule en une seule œuvre tout ce que l'art, sous ses multiples aspects, peut rendre de beauté.

Les relations qui, dès l'époque archaïque, existèrent entre la sculpture et la peinture, deviennent, vers la fin du IVe siècle, de la plus étroite intimité. Si grande est l'influence



1er PERSONNAGE : PERSE DÉCOCHANT UNE FLÈCHE AU LION (2/3 de l'original)



6e PERSONNAGE : HÉPHESTION (2/3 de l'original)

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Grande face de la chasse



5e PERSONNAGE. — FANTASSIN GREC ÉTRANGLANT UN PERSE (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face du combat

des Apelle sur l'art des Scopas que, faisant d'un coup franchir à la statuaire la distance qui la sépare de la peinture, elle impose l'esthétique avancée dè la palette à l'esthétique retardataire du ciseau. Et la fusion se fait complète à ce point que la vie dont, de manière si intense, sont animées les toiles, anime tout à coup la pierre. Se rapprochant de plus en plus de la nature, les sculpteurs ont maintenant la vision des peintres. C'est l'heure où la plastique emprunte à la peinture ses jeux d'ombres et de lumière, l'heure où l'âme des marbres s'incarne dans la vie des couleurs, où les dieux se changent en hommes, où les déesses deviennent des femmes. Praxitèle préfère à toutes ses statues celles que Nicias a peintes. Les combats de héros contre Titans cèdent la place aux combats d'hommes contre hommes. Le sculpteur Euphranior écrit dans une fresque, *la Charge de cavalerie à Mantinée*, la première page picturale de l'histoire ; l'ébauchoir copie le pinceau et les marbres prennent le relief des tableaux vivants. Et de cet art, qui procède à la fois du ciseau et de la palette, naît le sarcophage d'Alexandre, marquant d'un chef-d'œuvre l'apogée de la polychromie.

La place n'est pas ici pour parler du procédé spécial par lequel, quoique revêtues de couleurs, les statues conservaient l'apparence du marbre, donnant ainsi la double impression d'une œuvre de sculpture et d'une œuvre de peinture.

Quoique pâlies, autant par l'éclat du jour, où elles rayonnent depuis près de cinq lustres, que par l'obscure humidité où, durant des siècles, elles se décomposaient, les couleurs du sarcophage apparaissent encore assez vives par endroits. Ailleurs, on n'en voit plus que des traces. Les rouges et les bleus, les mauves et les ocres, les roses et les verts se croisent et se fondent en une somptueuse orgie de teintes et une parfaite entente des valeurs. La peinture de la frise, très apparente, qui sur un fond lilas pâle recouvre d'un vert mourant le feuillage de vigne, est d'une délicatesse de touche et une fraîcheur de coloris telles qu'un vif regret se fait sentir de l'affaiblissement ou de la disparition des autres tons.

Tel qu'il est cependant, le sarcophage d'Alexandre demeure un auxiliaire précieux pour tous ceux qu'intéresse l'étude de la polychromie.

IX

UNE PAGE D'HISTOIRE. — HYPOTHÈSES

Les épisodes de la vie d'Alexandre reproduits sur les hauts-reliefs du sarcophage, et les mots *A lui seul*, gravés en langue grecque sur la cuve du mausolée, prouvent de façon péremptoire que ce marbre a été sculpté pour contenir les cendres du héros. Et pourtant, non. Le crâne qui gisait au fond du monument et qui continue à grimacer son rictus macabre derrière une des vitrines du musée, n'est pas celui qui renferma la pensée conquérante, aussi vaste que le monde.

Alexandre mourut à Babylone, en l'an 323 avant J.-C., dans la trente-troisième année de son âge. Son cadavre embaumé fut placé sur le trône. Paré des ornements royaux, veillé par sa garde, il attendit deux ans la construction du char qui devait le conduire en Égypte, au temple de Jupiter Ammon, où il avait exprimé le désir d'être enterré.



6e PERSONNAGE. — PERSE EXPIRANT ÉTRANGLÉ (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face du combat



1er PERSONNAGE : ARCHER BARBARE SE DÉFENDANT (2/3 de l'original)



2e PERSONNAGE : SOLDAT GREC COMBATTANT L'ARCHER PERSE (2/3 de l'original)

SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face du combat

Diodore de Sicile nous renseigne sur ce char magnifique, tout en or et en pierres précieuses, ouvré et ciselé comme une châsse, œuvre de Hyéronimos de Cardia, favori d'Eumène. Il nous décrit les funérailles royales auxquelles prirent part deux armées escortant de Babylone à Memphis la dépouille mortelle du conquérant.

Toutefois, le sarcophage de Sidon chante si haut en ses strophes de marbre la gloire du vainqueur d'Arbelles que le nom d'*Alexandre* lui est resté, comme si le grand capitaine y eût réellement été inhumé.

Nous ne nous attarderons pas ici à toutes les hypothèses que ce sarcophage a soulevées : pourquoi, destiné aux cendres du héros, il a reçu des cendres étrangères ; comment, de l'atelier d'un sculpteur athénien, il a passé dans la nécropole phénicienne ; si l'acquéreur en a été le roi de Sidon, Abdolonyme, qui devait sa couronne à la grandeur d'âme d'Alexandre, ou l'un des satrapes qui, depuis Arbelles, s'étaient ralliés à la cause triomphatrice ; si le général grec Parménion, ou Magaros, le gouverneur de Babylone, y fut enterré.

Pour intéressantes qu'elles soient, les controverses qui s'agitent autour de ces sujets n'éclairent d'aucun rayon la nuit enveloppant la genèse du mausolée.



4e PERSONNAGE : GREC A TERRE LUTTANT (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face du combat

X

CONCLUSION

Avec le désir obsédant d'apporter dans cette nuit une lueur, — si faible soit-elle, — nous avons cherché les rapports qui pouvaient exister entre les sculptures du sarcophage, la vie d'Alexandre et l'art de cette époque. De déduction en déduction, et en nous basant sur des faits précis, nous sommes arrivé à une conséquence qui nous paraît probable, plausible même. Nous la présentons dans ses grandes lignes, en regrettant de ne pouvoir, en cette fin d'étude, lui donner tous les développements qu'elle comporte.

Si l'on parvient à faire la preuve que le sarcophage a été commandé du vivant d'Alexandre, on établit du même coup les preuves qu'Alexandre a eu connaissance du mausolée ; que l'œuvre a été commandée à Athènes ;



5e PERSONNAGE : ARCHER PERÇANT LA BÊTE DE SA LANCE (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face de la chasse

que le marbre, enfin, est dû à la collaboration de Lysippe et de Léocharès.

Tel un fleuve qui suit son cours, de sa source à son estuaire, telle une époque d'art suit son évolution, de son origine à sa décadence. Pas plus que le fleuve l'époque d'art ne remonte le courant. Admettre que le sarcophage ait été commandé après la mort d'Alexandre, c'est vouloir faire rebrousser chemin à la sculpture. A cette mort, non seulement l'empire, mais l'art aussi se démembre. L'exode des artistes commence. Les sculpteurs quittent la Grèce. Ils se répandent en Égypte et en Asie Mineure. L'art hellénistique remplace l'art hellénique. C'est le premier pas vers la décadence. L'acheminement est grandiose, digne en tous points de la superbe apogée. Les écoles de Pergame, de Tralles, de Rhodes exagèrent déjà la manière des devanciers. L'humanité des figures se dramatise; la sensation empiète sur le sentiment; la virtuosité se fait apparente. Les effets de la vie du corps tentent plus que les effets de la vie de l'âme, et le plaisir et la souffrance physiques plus que la jouissance et que la douleur morales. C'est l'heure du *Faune à l'Enfant*, l'heure du *Marsyas à l'arbre*. Or, le sarcophage d'Alexandre ne porte pas trace d'un des défauts naissants des nouvelles écoles. Il resplendit, au contraire, de toutes les qualités parfaites de l'époque entre toutes glorieuse qui vit naître la *Vénus de Milo*, la *Victoire de Samothrace*, l'*Hermès d'Olympie*. D'ailleurs, quel est l'artiste qui, aux guerres du partage, aurait pu créer œuvre pareille, avec une unité de conception si étroitement liée à l'unité de conquête ?

Par trois ordonnances royales, Lysippe, Apelle et Pyrgotélès avaient été nommés sculpteur, peintre et graveur attitrés d'Alexandre. A eux exclusivement était dévolu le droit de retracer dans le bronze, avec des couleurs, ou sur les pierres fines, les traits du « fils de Jupiter ». En dehors d'eux, l'Athénien Léocharès seul était autorisé à reproduire l'auguste visage. Il devait cette faveur insigne tant au souvenir reconnaissant d'Alexandre, qui n'oubliait pas qu'au lendemain de Chéronée, le statuaire avait mis son ciseau au service du roi de Macédoine, qu'à l'amitié protectrice de Lysippe, qui témoignait au créateur de *Ganymède enlevé par l'aigle de Zeus*, d'une haute estime confirmée par le groupe de bronze *La Chasse d'Alexandre*, exécutée avec sa collaboration. Quel sculpteur, fût-ce Léocharès, eût donc osé entreprendre des hauts-reliefs reproduisant deux fois le tout-puissant monarque, sans en référer à Lysippe, et comment Lysippe eût-il permis l'achèvement de l'œuvre sans l'agrément d'Alexandre, agrément qui, pour le moins, impliquait la présentation des maquettes ?

D'autre part, pour synthétiser dans le marbre la double pensée d'Alexandre, un artiste était nécessaire, à même d'en approfondir les desseins. La composition de la *Partie de Chasse*, où la place d'honneur est réservée à un barbare, celle de la *Chasse à la panthère*, entièrement dédiée au courage des Perses, prouvent la compréhension parfaite des vues du conquérant. Et quel autre, mieux que Lysippe, possédait ces vues, lui qui, depuis le Granique, avait suivi l'épanouissement du génie guerrier et politique d'Alexandre? Quel autre mieux que lui pouvait concevoir ces hauts-



3e PERSONNAGE : PERSONNAGE FRAPPANT L'ANIMAL AVEC SA HACHE (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face de la chasse



1er PERSONNAGE : ÉCUYER RETENANT LE CHEVAL EFFRAYÉ (2/3 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face de la chasse

reliefs rendant avec un art si subtil la psychologie du vainqueur qu'on se demande si l'inspiration royale est restée tout à fait étrangère à leur composition ? Peut-être même que ce sarcophage ne représentait qu'une partie d'un tombeau projeté plus merveilleux encore que celui de Mausole. Quoi qu'il en soit, l'idée ne prend corps qu'au retour de la campagne des Indes, alors que le mariage du conquérant avec la fille de Darius fait franchir un grand pas à l'ambition poursuivie.

A quelque temps de là, la commande est faite à Athènes. Athènes, sur laquelle le héros, sans cesse, fait rejaillir sa gloire et qui occupe sa pensée, même quand il lutte contre les flots de l'Hydaspe. D'ailleurs, bien plus que le marbre de Pendéli, qui signe l'origine attique du sarcophage, cette origine se confirme par le fait qu'Athènes était la patrie du seul sculpteur qui, en dehors de Lysippe, avait le droit de reproduire le vainqueur des Perses.

Or, le groupe de bronze *La Chasse d'Alexandre*, par Lysippe et Léocharès, — qui réprésente un épisode de la vie du héros, alors qu'attaqué par un lion dans le parc de Suse, le roi ne doit son salut qu'à la valeur de Cratéros, — établit péremptoirement, pour le sarcophage, la même collaboration. Antérieur ou postérieur au marbre, ce bronze reproduit un Alexandre à cheval absolument semblable comme pose, comme élan et même comme draperies, à l'Alexandre de la *Partie de chasse* du mausolée, et Cratéros à pied, quoique placé à droite dans le bronze, a l'allure du Grec nu qui, dans le marbre, à gauche, s'élance au secours du satrape en péril. On peut contrôler l'assertion devant le bas-relief du Louvre — rapporté de Messène en 1828, — qui retrace les grandes lignes du groupe de bronze.

Après avoir, par un échange multiple de maquettes avec son collaborateur, établi les moindres lignes du sarcophage, Léocharès se met à l'œuvre. Ainsi que lui, les artistes formant son atelier devaient procéder de l'école de Scopas; en était-il peut-être, dans le nombre, de l'entourage immédiat du maître de Paros. Mais, pendant qu'on travaille, voici que, terrifiante, arrive la nouvelle : Alexandre n'est plus. En même temps, les messagers annoncent qu'un sarcophage en or et en pierres précieuses a été commandé à Hyéronimos. Lutter contre le favori d'Eumène ? Quelle folie ! A quoi bon d'ailleurs ? L'œuvre de marbre, entièrement conçue, vient seulement d'être mise en train. Un an au moins, deux ans peut-être, sont nécessaires à son exécution. Et puis, qui en fera les frais maintenant ? Et le silence se fait autour du sarcophage, et Léocharès, que Lysippe est venu rejoindre, y travaille pour la gloire, comme autrefois pour la gloire il avait, à la mort d'Artemisia, pris sa part à l'achèvement du *Tombeau de Mausole*.

L'œuvre d'art fut, très probablement, achevée en 321. Mais déjà des sculpteurs se sont répandus en Asie. L'un d'eux parle à Abdolonyme, roi de Sidon, d'un sarcophage d'Alexandre « laissé pour compte ». Abdolonyme achète l'œuvre d'art, non pour l'art en lui-même, dont il n'a pas la moindre notion, mais parce que le grand roi qui l'avait élevé sur le trône s'y trouve représenté deux fois. Le sarcophage, dirigé sur Sidon, est enfoui dans la nécropole phénicienne, et Abdolonyme, en mourant, demande à y être enterré.

Voilà, très brièvement exposées, les raisons qui nous font attacher au sarcophage d'Alexandre les noms à jamais glorieux de Lysippe et de Léocharès.

ADOLPHE THALASSO.



4e PERSONNAGE : CHASSEUR FRAPPANT LA PANTHÈRE, TÊTE (1/2 de l'original)
SARCOPHAGE D'ALEXANDRE. — Petite face de la chasse

LATONE ET LA MÉTAMORPHOSE EN GRENOUILLES DES PAYSANS DE LYCIE
Tapisserie des Gobelins, d'après une peinture de PIERRE MIGNARD, a la Galerie de Saint-Cloud
(Mobilier National)

L'EXPOSITION DE TAPISSERIES DES GOBELINS

AU CHATEAU DE VERSAILLES



ERSAILLES, aujourd'hui, n'est pas seulement le grand musée d'histoire nationale conçu par le roi Louis-Philippe dans une patriotique pensée, et dont on s'efforce, par des travaux méthodiquement suivis, d'augmenter l'intérêt et l'autorité pour les générations nouvelles. Le Château tend de plus en plus, sous l'influence des goûts contemporains, à devenir aussi un excellent musée d'enseignement des arts décoratifs du XVIIe et du XVIIIe siècle. Quelques beaux meubles, — trop rares encore, — quelques tentures des Gobelins, récemment ramenés et placés dans les Appartements royaux, y tirent un attrait considérable du cadre même où ils se trouvent présentés.

L'administration des Beaux-Arts, sur l'initiative de M. Dujardin-Beaumetz, a bien compris que Versailles était tout indiqué pour montrer au public, même momentanément, certains morceaux des trésors conservés au Garde-Meuble national. Les amateurs ont pris plaisir, l'an dernier, à voir tendre l'Escalier des Princes et une partie de la Galerie des Batailles de tapisseries des Gobelins, deux séries importantes qu'on n'avait encore point vues complètes. Une dizaine de somptueux tapis de la Savonnerie, de l'époque de Louis XIV, accompagnaient ces tentures, et la distribution de la lumière dans la galerie, aussi bien que la ligne architecturale due à Nepveu, convenait pour mettre en valeur cet admirable ensemble.

Cette année, une exposition nouvelle a mis sous les yeux du public, dans la deuxième partie de la Galerie, deux autres séries de Gobelins non moins intéressantes que les premières et, à certains égards, plus instructives. Elles sont complètes, elles aussi, sauf pour la plus ancienne tenture, dite la *Galerie de Saint-Cloud*, dont une des pièces,

le Printemps, n'est pas du même tissage que les cinq autres. Elle se présente en basse-lisse, avec deux bordures latérales seulement, d'après Blin de Fontenay ; et si l'on s'informe des raisons de cette anomalie, on apprend que la pièce de haute-lisse, qui complète la collection du Garde-Meuble, en a été distraite jadis en faveur du Palais Farnèse. Nulle maison ne mérite mieux d'être glorieusement ornée que celle de notre ambassadeur à Rome ; mais on aurait pu le faire, sans doute, sans mutiler à Paris un ensemble si heureusement conservé.

A vrai dire, l'exposition de Versailles n'a rien perdu à ce contre-temps. On a pu mieux étudier les différences de tissage et d'encadrement, qui ont leur curiosité, et comme le but de cette présentation d'œuvres d'art est d'instruire autant que de plaire, c'est une heureuse fortune qui a permis de comparer, par exemple, aux attributs champêtres disposés en trophées allongés par Blin de Fontenay, les somptueux rinceaux du peintre Parent, qui encadrent des cartouches extrêmement variés et montrent, autour des Saisons, les trois signes du Zodiaque correspondant à chacune d'elles. Un catalogue descriptif, dû à M. Dumonthier, le dévoué administrateur du Mobilier national, a rendu au public le service de l'orienter parmi toutes ces pièces et d'en rappeler la composition historique ou mythologique. Nous comptons en donner, prochainement, la collection complète, qui permettra l'examen minutieux de tant de richesses décoratives sorties un moment de l'ombre et qui vont y rentrer pour longtemps.



LE PARNASSE

Tapisserie des Gobelins, d'après une peinture de Pierre Mignard, à la Galerie de Saint-Cloud

(Mobilier national)

∴

L'exposition de 1910 a eu ce résultat magnifique de révéler un grand ancêtre à nos artistes et de remettre à sa véritable place dans l'École française un peintre, Pierre Mignard, qui a une tout autre importance que celle qu'on lui

accorde comme portraitiste. Considéré comme le rival du plus grand décorateur du temps, Charles Lebrun, célébré comme tel par ses contemporains, mêlé, à ce titre, aux grandes polémiques d'art du XVIIe siècle, c'est à peine si Mignard voisine aujourd'hui dans l'opinion avec Rigaud, et même à un rang inférieur. C'est que toute son œuvre décorative, par une infortune insigne et peut-être unique, a complètement disparu.

On a détruit, au temps de Louis XV, la Petite Galerie de Versailles, qui donnait accès à l'Escalier des Ambassadeurs et représentait la protection accordée par le Roi aux Sciences et aux Arts; on a sacrifié les salons de Prométhée et de Pandore, qui l'avoisinaient, et aussi le cabinet de Monseigneur; on a perdu l'Histoire d'Apollon, de l'hôtel d'Erval, à Paris; enfin, on a vu disparaître de nos jours, au milieu de tant d'autres merveilles, dans l'incendie allumé à Saint-Cloud en 1870, par les Prussiens, cette vaste Galerie d'Apollon, complétée par le Salon de Diane, et admiré, par le siècle qui l'avait vu peindre, comme un incontestable chef-d'œuvre. Parmi les rares critiques qui l'avaient regardée, bien peu en avaient noté l'intérêt et analysé les qualités; et leurs brèves descriptions ne satisferaient rien de notre curiosité, si nous n'avions les parties principales de ce décor transposées en tapisserie, et dont la composition au moins nous est gardée dans toute sa grâce.



L'HIVER. — CYBÈLE IMPLORANT LE RETOUR DU SOLEIL
Tapisserie des Gobelins, d'après une peinture de PIERRE MIGNARD, à la Galerie de Saint-Cloud
(Mobilier national)

C'est Monsieur, frère du Roi, qui commanda à Mignard cette galerie pour son château de Saint-Cloud, au moment même où Louis XIV faisait commencer par Lebrun la Grande Galerie de Versailles; et, malgré les différences de proportions, la Cour et le public établirent la comparaison entre ces deux grands ouvrages. Elle est rappelée dans la *Vie de Mignard*, de Mazière de Monville, et dans l'éloge académique dû au comte de Caylus. Le premier raconte, avec quelques détails, la visite que Louis XIV ne manqua

point de faire à Saint-Cloud, dès l'achèvement du travail : « Le Roi, ayant été près d'une heure à considérer les différentes beautés de la Galerie et du Salon, ne put s'empêcher de dire à Madame : « Je souhaite fort que les peintures de « ma Galerie de Versailles répondent à la beauté de celle-« ci. » Caylus ajoute que « ce grand roi avait trop de discernement pour ne pas louer ce qui méritait des éloges; mais il était ferme dans ses goûts et dans ses choix, et, content de son Premier Peintre, il ne lui fit pas la moindre infidélité. » Mignard, malgré « ses intrigues et ses souplesses », ne fut appelé à travailler pour le Roi qu'après la mort de Colbert et sur la proposition de Louvois, qui n'aimait pas Lebrun, peut-être parce qu'il voyait en lui le collaborateur le plus dévoué et le plus intelligent de son prédécesseur.

Nous devons à Louvois de connaître, hors le motif central, les peintures de Mignard qui décoraient le plafond en berceau de la fameuse galerie. C'est lui qui commanda, à ses frais et pour son usage, les tentures des six pièces que les Gobelins exécutèrent pour la première fois de 1686 à 1690. Jusque-là, tous les travaux des Gobelins avaient reproduit des œuvres de Lebrun et de



LE PRINTEMPS. — FLORE ET ZÉPHYRE
Tapisserie des Gobelins d'après une peinture de PIERRE MIGNARD, à la Galerie de Saint-Cloud
(Mobilier national)

ses amis, et, bien que M. de La Chapelle, contrôleur des Bâtiments du Roi à la manufacture, ne cessât d'insister pour obtenir d'autres modèles, le Surintendant n'avait point osé en ordonner pour le service du souverain. La tenture fut payée, après sa mort, sur ses fonds particuliers; mais Lebrun, malade, ayant abandonné en 1689 la direction des Gobelins et, d'autre part, la tenture ayant été jugée une des mieux réussies, on n'hésita plus à la commander à nouveau, cette fois pour le Roi, et on la reproduisit, en haute et basse-lisse, jusqu'à cinq fois encore. C'est la deuxième tenture de haute-lisse, d'or, exécutée dans les ateliers de Jans et de Lefebvre, achevée en 1702, qui a été exposée cette année. Elle était à Versailles en 1789, et il nous est intéressant de constater, d'après les documents fournis par M. Maurice Fenaille, dans son admirable *Inventaire*, que ces tentures de la Galerie de Saint-Cloud ont décoré, à plusieurs reprises, certains appartements du Château ; on en trouvait notamment diverses pièces dans l'antichambre de la reine Marie-Antoinette.

A ces courtes notes historiques, qu'on a tâché de rendre précises, il convient de joindre la liste des sujets traités par Mignard. Ce sont d'abord les quatre Saisons : *le Printemps*,

représenté par Flore et Zéphyre; *l'Eté*, que symbolisent des offrandes et sacrifices à Cérès; *l'Automne*, qui célèbre le triomphe de Bacchus; enfin, *l'Hiver*, où l'on voit Cybèle, au milieu des pluies et des tempêtes, implorer le retour du Soleil. Cette quatrième composition, la plus originale et la plus puissante de la série, se rattache plus clairement que les autres à l'histoire d'Apollon, évoquée directement par les deux dernières. Elles représentent, l'une le séjour de Latone et de ses enfants parmi les paysans inhospitaliers de Lycie et la métamorphose de ceux-ci en grenouilles; l'autre, l'assemblée des Muses présidée par Apollon. Tous ces symboles étaient familiers aux esprits du temps; à Versailles, particulièrement, les œuvres d'art mettaient constamment sous les yeux les épisodes du mythe d'Apollon, sans cesse rappelé dans les peintures et les groupes sculptés à la gloire du Roi-Soleil.



L'ÉVANOUISSEMENT D'ESTHER DEVANT ASSUÉRUS
Tapisserie des Gobelins, d'après un carton d ANTOINE COYPEL
(Mobilier national)

La grâce, la légèreté, la science sans pédanterie d'un artiste tel que Mignard, apparaissent à travers les transcriptions des tapissiers avec une certitude singulière. On comprend pour quelles raisons le peintre put être opposé à Lebrun et ce qu'apporta de nouveau, à l'époque de Louis XIV, son pinceau lumineux et délicat. Ce n'est pas qu'il ne soit lui-même, comme tous ses confrères d'alors, abondamment nourri d'italianisme; celles même de ses inventions qui semblent le plus personnelles révèlent en maintes places des emprunts de détail faits aux maîtres anciens; mais il se les assimile à la perfection et met une ingéniosité incomparable à s'en servir pour des fins nouvelles. Il a de plus le

mérite de ramener dans ce siècle pompeux un goût décoratif plus libre et plus joyeux, et associé moins étroitement aux préoccupations officielles et aux apothéoses déclamatoires. Par ce côté, et sans diminuer en rien l'art de Lebrun, celui de Mignard nous semble plus vivant et plus français.

* * *

L'exposition de Versailles, qui nous a fait connaître un Mignard oublié, a attiré l'attention sur un autre maître à qui sont dues les huit compositions de tapisseries présentées en même temps que la *Galerie de Saint-Cloud*. Cette œuvre d'Antoine Coypel, connue sous le nom d'*Histoire de l'Ancien Testament*, fut mise pour la première fois sur les métiers de haute-lisse, aux Gobelins, en 1711, et répétée six fois. La première tenture, envoyée à Rome en 1729, pour décorer le Palais de l'Ambassadeur de France, fut offerte au Pape à la fin du siècle, et cinq pièces sont encore au Vatican. On a mis sous nos yeux la seconde tenture, exécutée de 1715 à 1731, et dont les pièces, souvent prêtées ou utilisées, sont d'une fraîcheur inégale. Elles permettent néanmoins de se faire une idée des qualités de peintre d'Antoine Coypel. Il fut, aux dernières années du XVII[e] siècle



ATHALIE
Tapisserie des Gobelins, d'après un carton d'ANTOINE COYPEL.
(*Mobilier national*)

et au début du siècle suivant, un des professeurs les plus réputés de l'Académie royale, et devint, en 1716, Premier Peintre du Roi.

Ce sont précisément des travaux d'académie sur l'Ancien Testament, exposés aux Salons de 1699 et de 1704, qui donnèrent l'idée d'en tirer, pour les Gobelins, les éléments d'une tenture nouvelle. Charles Coypel relate, dans la biographie de son père, qu'il reçut l'ordre, en 1710, de mettre en grand ces sujets pour une suite de tapisseries. Ces grands modèles furent payés, par les Bâtiments, les uns 4,500, les autres 5,000 livres ; la composition d'*Athalie*, seulement 3,500 livres, parce que l'architecture fut ordonnée à part à Philippe Meusnier. A la mort d'Antoine Coypel, en 1722, un des modèles de la tenture, *Joseph reconnu par ses frères*, n'ayant pas été livré, ce fut Charles Coypel qui l'exécuta. Charles avait déjà collaboré avec son père pour la suite de tapisseries dite de l'*Iliade*, dont le Garde-Meuble exposait l'an dernier, à Versailles, d'admirables exemplaires. Le carton de *Joseph*, par Charles, est au musée de Cluny (Saône-et-Loire) ; ceux d'Antoine, conservés aussi, se trouvent répartis entre le Louvre et plusieurs musées de province.

La tenture, achevée en 1731, tout entière dans l'atelier de Jans, sauf la pièce de *Joseph*, que termina l'atelier de Lefebvre, est bordée suivant la mode plutôt fâcheuse qui avait fini par prévaloir. Les huit pièces se présentent dans

« une bordure à cartouches et rinceaux fond couleur de bronze, ayant au milieu, par en haut, les armes du Roi couronnées dans un vol éployé ». Le premier sujet est *Athalie dans le Temple,* au moment où le jeune Joas est acclamé roi de Juda, et cet épisode un peu théâtral que Racine a rendu populaire est traité en largeur dans des proportions plus grandes que les autres. Celles-ci représentent *Jephté et sa fille*, *la Chaste Suzanne devant ses juges*, *le Jugement de Salomon*, *le Fils de Tobie rendant la vue à son père*, *Laban et Jacob*, *Joseph reconnu par ses frères* et *l'Évanouissement d'Esther devant Assuérus.*

Toutes ces scènes fameuses de la Bible ont pour fond d'aimables paysages ; les étoffes et les ajustements sont plus soignés que ne le fait d'ordinaire l'école de Lebrun ; on sent surtout l'éveil d'une sensibilité nouvelle dans les figures féminines, dont il est impossible de ne pas goûter



JOSEPH RECONNU PAR SES FRÈRES
Tapisserie des Gobelins, d'après un carton de CHARLES COYPEL
(Mobilier national)

la grâce et la souplesse. Le personnage juvénile de Joseph, qui est de Charles Coypel, accentue encore cette impression, et, si l'on veut se rendre compte du chemin parcouru dans ce sens, on n'a qu'à regarder, à Versailles même, comment un des sujets d'Antoine Coypel, *l'Évanouissement d'Esther*, s'est trouvé traité une vingtaine d'années plus tard. Sur un des murs de la chambre de la Reine est placée la tapisserie d'après De Troy, qu'a tissée l'atelier de Monmerqué ; le luxe d'un décor chatoyant et d'étoffes merveilleuses entoure une jeune princesse du XVIIIe siècle, précieuse et fragile ; les façons langoureuses de cette héroïne romanesque et ses élégances coquettes n'évoquent plus rien du personnage biblique ; c'est le triomphe d'une composition profane et toute décorative qu'annonçait Antoine Coypel.

PIERRE DE NOLHAC.

Directeur : M. MANZI.
Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières.
Le Gérant : G. BLONDIN.
LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*
CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 110 LES ARTS Février 1911



Photo Alinari.

LE STUDIO DE FRANÇOIS Ier DE MÉDICIS
Vue d'ensemble
(*Palazzo Vecchio. — Florence*)



Photo Alinari. BRONZINO. — PORTRAIT D'ÉLÉONORE DE TOLÈDE, FEMME DE COSME DE MÉDICIS

LE STUDIO DE FRANÇOIS Ier DE MÉDICIS

au Palazzo Vecchio



Photo Alinari. GIOVANNI STRADANO. — L'ALCHIMISTE

L'ITALIE nous réserve encore et toujours de belles surprises. Au cœur même de ses centres artistiques les plus célèbres et les plus connus, dont le terrain a été battu et fouillé depuis des années et des années, l'on fait de temps à autre des découvertes surprenantes. Qui aurait jamais imaginé qu'à Florence, dans le fameux Palazzo Vecchio, on aurait pu faire une trouvaille extraordinaire, on aurait pu découvrir toute une salle historique et la restituer à l'admiration de tous les amateurs avec son ancienne décoration de peinture et de sculpture, telle absolument qu'elle a été lors de sa courte existence si vite oubliée? Une telle surprise est vraiment peu commune et peu banale, et il faut se féliciter et se réjouir du hasard qui l'a permise. D'autant plus que cette découverte ne nous a pas seulement rendu plusieurs œuvres d'art du plus haut intérêt et de la plus grande beauté, mais elle nous a aussi révélé un de ces lieux suggestifs et magiques où l'on éprouve ces rares et délicieuses *sensations de l'histoire*, ce frisson du passé toujours si émouvant.

Car il ne s'agit pas ici de la mise en lumière d'une ou de quelques œuvres d'art, mais de la révélation de toute une salle, une petite salle, à vrai dire, un *studio* secret, entièrement décoré avec une richesse incomparable et qui nous ouvre une des pages les plus intéressantes de l'histoire de Florence et des Médicis, vers la fin de ce seizième siècle si fécond et si complexe tant au point de vue artistique qu'au point de vue politique.

Ce *studio* avait été construit par Vasari, entre 1570 et 1573, pour François de Médicis, qui s'y retirait, loin de Bianca Cappello et des soins du gouvernement, pour se consacrer tout entier à ses études et à ses expériences d'alchimie.

La petite salle fut décorée avec une magnificence et un



Photo Alinari.

GIROLAMO MACCHIELLI. — LES THERMES DE POUZZOLES

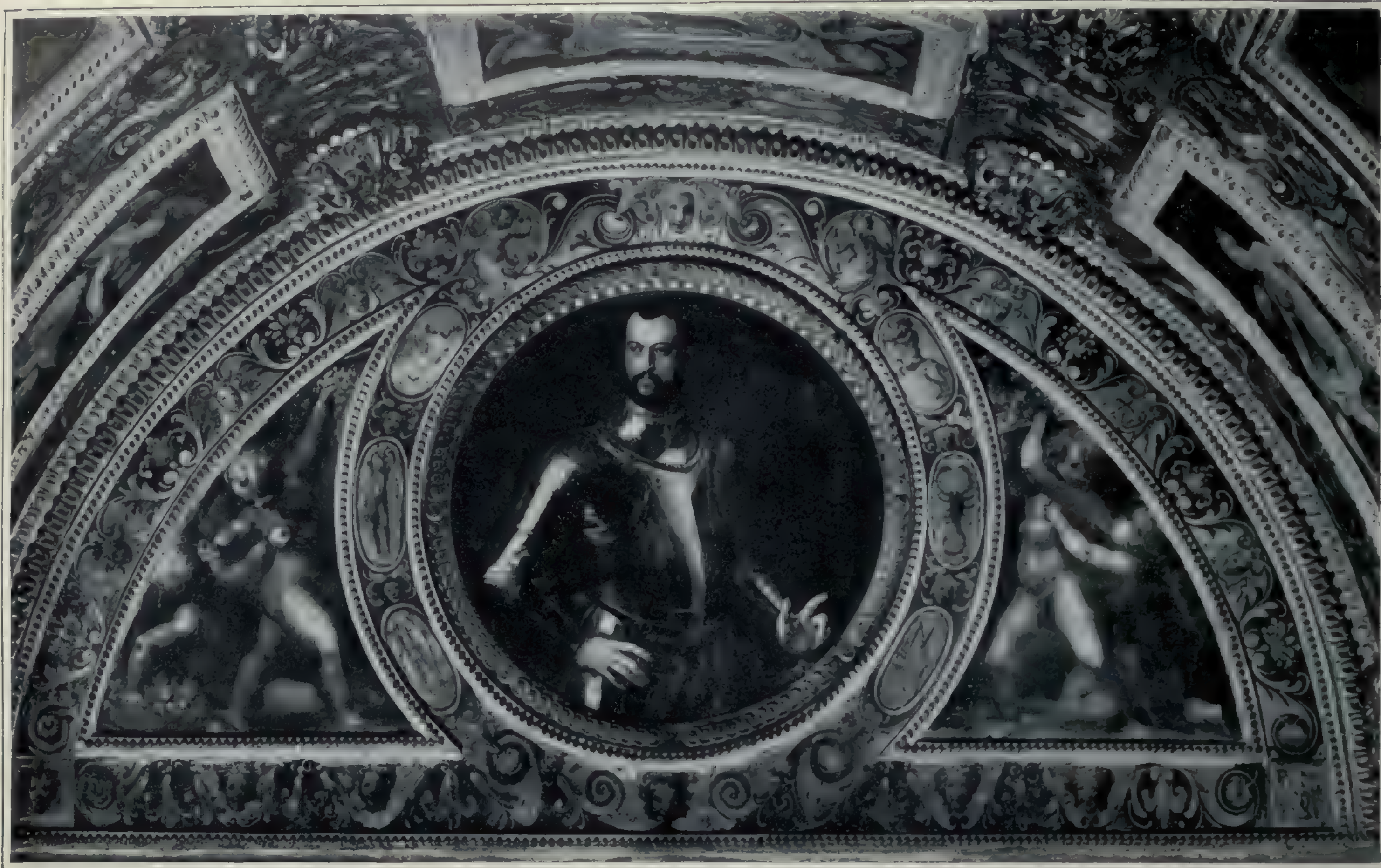


Photo Alinari.

BRONZINO. — PORTRAIT DE COSME DE MÉDICIS

goût extraordinaires sous la direction de Vasari, par une foule d'artistes, peintres et sculpteurs, tels que Giambologna, Ammannati, Elia Candido, Giovanni dall' Opere, Vincenzo de Rossi, le Stradano, le Poppi, Santi di Tito, Alessandro Allori, Mirabello Cavalori, Tommaso di San Frediano et d'autres parmi les meilleurs élèves de Vasari.

Le thème, le sujet de cette décoration avait été suggéré par don Vincenzo Borghini, à qui l'on doit ces *Invenzioni per stanze di Palazzo* qui sont encore la meilleure description des œuvres d'art du Palazzo Vecchio.

Connaissant le caractère et les goûts du prince, Borghini proposa que fussent figurés à la voûte du *studio*, la Nature avec Prométhée et les quatre Éléments; Poppi fut chargé de cette décoration. Sur la paroi au-dessous de l'allégorie de l'Eau, les élèves de Vasari ont représenté la Pêche des perles, celle de la Baleine, l'origine du Corail et de l'Ambre, le Passage de la mer Rouge, la Fabrication de la laine; au-dessous de la représentation du Feu, l'Invention de la poudre, une Fonderie de canons, une Verrerie, les Laboratoires d'un alchimiste et d'un orfèvre et les Thermes de Pouzzoles; au-dessous des allégories de la Terre et de l'Air, sur la surface le long des deux parois plus étroites, une Mine d'or et une Mine de diamants. Enfin, dans huit petites niches furent placées les statues de Plutus, d'Ops, d'Amphitrite, de Vénus, de Junon, de Zéphyr, d'Apollon et de Vulcain.

Plus bas, comme panneaux d'armoires, l'on peignit encore d'autres représentations ayant trait aux divinités figurées dans la partie supérieure : Alexandre et la famille de Darius, le Festin de Cléopâtre, Médée, Ulysse et Circé, les Rêves, etc., et en haut, dans deux *tondi*, les portraits des parents de François, Cosme et Éléonore.



Photo Alinari.

ALESSANDRO FEI. — L'ORFÈVRE



Photo Alinari.

MIRABELLO CAVALORI. — LA LAINERIE

Toute cette splendeur fut bientôt détruite ou dispersée. Les transformations subies par le beau palais firent perdre jusqu'au souvenir de cette salle dont parvint seulement jusqu'à nous la description des anciens auteurs, Baldinucci, Pelli, Lanzi et Borghini.

Les œuvres d'art furent enlevées et transportées ailleurs où l'on oublia vite leur provenance. Seules les fresques du plafond furent respectées et restèrent à leur place avec les deux beaux portraits de Cosme et d'Éléonore, attendant dans une salle obscure la découverte et la restauration actuelles.

Il y a deux ans, lorsque l'Administration communale de Florence remania l'installation des bureaux municipaux et dégagea la salle dite des Éléments au second étage du palais, l'on découvrit en même temps au premier étage, à côté du salon des Cinquecento, une petite salle dont les murs étaient entièrement nus, mais dont la voûte était décorée de plusieurs fresques et dont les deux lunettes latérales étaient ornées de deux admirables portraits du Bronzino. Cette salle fut ouverte pour donner accès au *Tesoretto* de Cosme, et on lui donna le nom d'antichambre du *Tesoretto*. L'obscurité de la salle qui n'a pas de fenêtre, le luxe de la décoration de la voûte, la présence des deux portraits convenaient mal à une antichambre. C'est ainsi qu'à la suite de recherches actives, le directeur du musée du Bargello, M. Poggi, membre de la commission qui organise au Palazzo Vecchio, dans les salles de Cosme, une exposition de portraits, put identifier cette petite salle avec le *studio* secret de François Ier. Les anciennes descriptions lui vinrent en aide; les tableaux et les sculptures qui la décoraient furent retrouvés au cénacle de San Salvi, au musée du Bargello et en d'autres salles du palais. Enfin, sous une légère couche d'enduit, l'on retrouva les cadres originaux des peintures et des sculptures. La direction des Beaux-Arts consentit volontiers à la restitution des œuvres d'art enlevées, et en peu de jours la salle se trouva reconstituée telle qu'elle a été imaginée par Vasari, telle qu'elle a servi de lieu de méditation et d'étude à François Ier.

Cette reconstitution parfaite nous transporte d'un coup à cette époque lointaine. On pourrait croire que François Ier y vient encore poursuivre, à l'abri des soucis du pouvoir, ses recherches et ses travaux. On s'attend à le voir paraître, tel qu'on peut se l'imaginer d'après son portrait par Rubens au Louvre. Par cette petite porte il passe dans la chambre à coucher, aujourd'hui malheureusement détruite, où l'attendait Bianca Cappello.


Photo Alinari. MIRABELLO CAVALORI. — LAVINIE A L'AUTEL

Cette évocation d'un temps lointain est aussi complète et aussi suggestive qu'elle pouvait l'être, grâce à la présence et à l'état de conservation parfaite de toute une série d'œuvres d'art exécutées par des artistes pour lesquels on n'a jamais eu jusqu'à ce jour grande considération. L'école de Vasari y resplendit d'une lumière de gloire tout à fait nouvelle. Ces artistes, presque inconnus et dont les œuvres ont été longtemps dédaignées et souvent confondues avec celles d'autres artistes par suite d'attributions trop hâtives, y apparaissent animés d'un ardent esprit de jeunesse, exaltés et ennoblis par un sentiment de la beauté qui nous surprend et par son originalité et par sa modernité. Ce n'est pas le moindre mérite de cette reconstitution du *studio* de François Ier d'avoir mis en lumière tant d'artistes inconnus et méconnus.

ART. IAHN RUSCONI.





Photos Alinari

GIAMBOLOGNA. — JUNON

ELIA CANDIDO. — EOLE

(LE STUDIO DE FRANÇOIS Ier DE MÉDICIS)



Photo Braun & Cie.

E. MEISSONIER. — 1814. — CAMPAGNE DE FRANCE

LA COLLECTION CHAUCHARD

au Musée du Louvre



Il est des manifestations dont il ne faut pas trop parler par avance, si l'on désire que, venu le moment opportun, l'attention demeure. Or, on a beaucoup écrit, discuté sur la collection Chauchard. De longues années, elle auréola son propriétaire d'un nimbe de gloire. Lui disparu, la presse détailla avec complaisance les merveilles qui devaient entrer au Louvre. Elles y sont maintenant. Cependant, la foule, parmi laquelle se glissent nombre d'artistes et de connaisseurs, ne discontinue pas de parcourir les deux galeries où les cent soixante-dix numéros de la collection viennent d'être exposés.

C'est qu'il n'y a pas eu de déception. Avec l'argent qu'il dépensa, M. Chauchard, plus averti, eût certes réuni bien d'autres morceaux de mérite ; mais s'il acquit très cher les perles de sa collection, la beauté du choix justifie les sommes déboursées. Le fait brutal, essentiel, est celui-ci : de par ce legs, le Louvre s'enrichit d'une vingtaine de tableaux de tout premier ordre, de tableaux qui auront toujours une place d'honneur dans n'importe quel Louvre de l'avenir, si sélectionné soit-il. Autour de ce noyau exceptionnel, se groupent d'autres œuvres excellentes qui sont pour les peintres, un enseignement et pour les amateurs, une joie. Qu'en ce magnifique bouquet se soient glissées quelques productions discutables, c'est possible. Mais, bien exceptionnelles sont les collections, même formées par des hommes de grand goût, exemptes de telles erreurs. Or, M. Chauchard n'avait qu'un critérium, et très discutable : le prix; c'est merveille qu'avec un tel facteur il s'en soit tiré à aussi bon compte, c'est-à-dire avec autant de fortes œuvres.

Et puis, s'il n'avait pas le goût affiné, il avait au moins des préférences. Il alla aux maîtres de l'École de 1830, parce qu'ils étaient les plus haut cotés. Mais, parmi eux, il a choisi les paysagistes, un peu, est-il permis de supposer, parce que la bouffée d'air frais qui s'épandait de leurs œuvres, les belles pages de nature qu'ils évoquaient, répondaient à des souvenirs lointains d'homme de la campagne parvenu, mais non acclimaté à la Ville ; donc à des sentiments intimes, inconscients, mais d'autant plus forts. Je n'en veux pour preuve que son lot de Diaz. Il aurait pu se

contenter de quelques nymphes ; or, il a été à Diaz paysagiste. Il eut mille fois raison, car il conquit ainsi des choses non pas aimables, fortes.

Mais, par-dessus tout, devons-nous lui savoir gré d'avoir réuni autant de toiles de Corot et de Millet, et d'avoir conservé à la France quelques compositions de Rousseau.

N'en rencontre pas qui veut. Voilà belles années que ses œuvres se sont raréfiées. L'Amérique n'a pas toujours été le pays des enfants gâtés collectionnant à coups de dollars. Elle a possédé naguère des amateurs très conscients, aimant par eux-mêmes la nature et l'art. Exempts des préjugés qui empêchaient tant de prétendus connaisseurs de l'ancien continent de rendre hommage aux beautés que révélaient les Rousseau, les Millet, les Dupré, ils comptèrent parmi les premiers acquéreurs de ces maîtres. Mais des trois, c'est Rousseau, le poète des grands arbres, des forêts touffues, si parentes de leur propre nature, qui les impressionna le plus. Voilà pourquoi tant de belles pages du maître sont définitivement fixées en Amérique.

Honneur donc à la collection Chauchard, puisque par elle le Louvre s'enrichit d'une pièce aussi capitale que le *Chemin de la forêt de l'Isle-Adam* et de toiles de la qualité de la *Route dans la forêt de Fontainebleau* et de la *Mare près de la route*. — Le *Chemin de la forêt de l'Isle-Adam* est une des œuvres où Rousseau mit le plus de lui-même. Il l'exécuta au printemps de 1846, durant un séjour à l'Isle-Adam, en compagnie de Jules Dupré. Il allait travailler chaque soir, au soleil couchant. Le site, hélas! n'existe plus. La spéculation est passée par là, sciant les grands arbres et arrachant jusqu'aux touffes de gazon. Mais la vision de Rousseau nous reste, impressionnante comme un beau poème. Soixante années ont passé sur cette œuvre, et cependant elle conserve intact l'enivrement d'une chaude journée, les vibrations de lumière qui enchantèrent l'artiste, le rayon de soleil qu'il voulut retenir. La sève court encore sous l'écorce dure des arbres ; l'herbe a toute sa senteur.



Photo Braun & Cie. DIAZ. — LA MAGICIENNE



E. MEISSONIER. — FUMEUR

Et comme le bon peintre s'est bien débrouillé au milieu de ce vert masquant l'architecture des futaies ! Ses « grands yeux fixes et voraces, qui n'en ont jamais assez et qui s'ouvrent comme des arcs de triomphe (1) », ont tout vu, tout retenu : le cadre des hautes frondaisons, le tapis épais des mousses et des gazons, le petit chemin discret que révèlent des herbes foulées, — et surtout la belle et chaude lumière qui dramatise le ciel, baigne la clairière et blondit les verts. Dans un tel cadre, les quelques vaches dont la silhouette claire égaye la composition, la tache modeste de leur gardienne, semblent peu de chose. Ainsi le voulut

(1) Th. Thoré

Rousseau, qui ne voyait là qu'une aumône jetée à ceux que ne contentait point la vraie, la grandiose et solitaire nature.

Ce gourmand d'effets rares, ce nomade qui passa ses années de jeunesse à courir par monts et par vaux, plantant son chevalet en Auvergne, en Franche-Comté, par les Landes, dans une Sologne sauvage, ou simplement dans les Gorges d'Apremont, lorsque l'escarcelle peu remplie interdisait les lointains voyages, avait un tempérament d'homme des villes. Sensitif et nerveux, il était maladivement impressionné par les cataclysmes de la nature. Un orage l'attirait et cependant le troublait. Mais le désir de tout voir, de tout rendre, était le plus fort. Oh! traduire l'effet contradictoire offert par un ciel de plomb troué par une percée de lumière qui va éclairer intensivement une ligne de verdure dans la plaine ou en un coin de forêt! Supplice de Tantale que ces harmonies difficiles, supplice qui tenaillait Rousseau et l'abandonnait exténué. Mais quand l'effet était bien rendu, quel soulagement, quel réconfort! C'est ce qui arriva lorsqu'il peignit la *Route dans la forêt de Fontainebleau*. L'orage menace. Le ciel lourd surplombe un vaste espace dégarni, coupé par un rideau d'arbres expressifs et divers, dont le feuillage



DIAZ. — LE BRACONNIER

brûlé par endroits témoigne des derniers spasmes d'un été trop chaud. Mais l'effet cherché se trouve plus loin; grandiose et rare, il est dans l'arrière-plan, éclairé par un soleil que contrarie l'interposition de nuages renvoyant des rayons prismatiques qui surchauffent les verts, roussissent les herbes, bouleversent, en les magnifiant, les tons locaux. C'est superbe.

Ah! les arbres, les libres arbres qui poussent robustes dans la forêt ou par la lande, comme Rousseau les aime! Avec quelle science il indique leur structure en apparence capricieuse, à la vérité si équilibrée. Voyez plutôt cette *Mare au chêne*, dont les frondaisons vigoureuses se découpent sur un couchant qui se mue en or.

Nulle part Th. Rousseau n'avait trouvé de plus belles ramures qu'en Berry. D'antiques chênaies et de grands ormes y abondaient alors. Car « le terrain, doucement imprégné d'eau, entretient une sève qui ne donne même pas à l'hiver le temps de calmer ses énergies ». La *Mare auprès d'un coteau*, ordonnée comme un Georges Michel, et la *Mare près de la route* sont d'éloquents échos de ses visions de Sologne et de Berry.

Tous les « Rousseau » de la collection Chauchard ne

LA COLLECTION CHAUCHARD AU MUSÉE DU LOUVRE



DAUBIGNY. — SOLEIL COUCHANT SUR L'OISE

Photos Braun & Cie.

TH. ROUSSEAU. — LA PASSERELLE

sont pas, toutefois, de la qualité des œuvres jusqu'ici étudiées. Le maître ne se satisfaisait pas volontiers. Voulant arriver à la perfection, tout dire, il insistait parfois outre mesure sur certains effets. Ce qu'il perdait en largeur n'était pas gagné en intensité. Il arrivait seulement à des effets trop ressentis qui, ne laissant nulle place à l'interprétation, atténuent et même annihilent complètement la poétique de l'œuvre. Avec son ciel intensivement bleu, ses verts uniformes au feuillé métallique, et malgré une agréable note chantante qui persiste, *la Charrette* entre dans la catégorie des productions sèches à force d'être voulues. Trop de préciosité aussi dépare *la Passerelle.* Mais ici, du fait de la touche minutieuse, de la qualité un peu uniforme des verts neutres et des gris fins, on songe aux paysages du XVIIIe siècle, aux subtilités des gouachistes, agréablement conventionnels.

Les convenances auraient exigé qu'il fût d'abord parlé de Corot. Des maîtres qui composent la collection Chauchard n'est-il pas le doyen et le premier par le génie ? Il est aussi le plus copieusement représenté. Vingt-six toiles ! Mais qu'importe le nombre, quand il s'agit d'œuvres comme *la Charrette, le Catalpa, le Pont de Palluel, le Moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras !*



Photo Braun & Cie.

DIAZ. — MARE SOUS LES CHÊNES

M. Chauchard ne fut pas tenté par les Corot d'Italie. Ces notations, pourtant si délicieuses, ont, il est vrai, été longtemps dédaignées, et ce collectionneur singulier avait pour critérium, le prix. Il est donc allé aux productions de la plénitude. La plus ancienne, *le Pêcheur en barque sur l'étang*, ne remonte pas plus haut que la période 1850-55. Corot avait atteint la cinquantaine bien sonnée. Mais, pour ce peintre qui ne devait pas vieillir et dont les œuvres conservent l'éternelle fraîcheur des matins qui les virent éclore, n'était-ce pas le moment des productions maîtresses ?

Immédiatement après *le Pêcheur* vient *la Charrette*, — souvenir de Marcoussis. Cette toile, peinte en 1855, témoigne des merveilleux dons de Corot, qui pouvait composer un chef-d'œuvre avec le plus simple des motifs. Rien de littéraire dans *la Charrette.* Une route qui passe entre un taillis ombreux et une campagne infinie. Au premier plan, un paysan courbé, plus loin une charrette qui fuit. Mais cette simplicité se pare d'un admirable ciel bleu, aux nuages légers ; la campagne est baignée d'une lumière dorée, la nature jouit des mille imperceptibles bruits qui fêtent un beau jour.

La présentation des *Chevriers des Iles Borromées*, une œuvre non moins merveilleuse, est également très simple.



COROT. — LA DANSE DES NYMPHES



DAUBIGNY. — LA MARE AU CLAIR

L'enchantement naît de la suave harmonie qui pare un site d'une beauté extrême. Au delà du premier plan, animé par les silhouettes discrètes des chevriers et de leurs bêtes alertes, la vue s'étend infinie : elle va des villas lointaines, voilées par un rideau de grands arbres, au lac dont le miroir transparent souligne complaisamment les ondulations de rives gracieuses. — C'est l'eau encore et toute la magie vaporeuse dont la pare la fin d'un beau jour, qui donne une limpide splendeur au *Passage du gué*, animé par la présence d'un troupeau de ruminants enveloppés de lumière.

Avec le *Chevrier jouant de la flûte dans une clairière*, c'est un tout autre effet. La grâce du paysage s'augmente du mystère de l'heure. L'Italie, ici, intervient. Cette solitaire clairière, laissant voir par l'échancrure de ses frondaisons et des masses rocheuses qui les dominent, un merveilleux site, est d'une grandeur spéciale. L'or du couchant a une pureté que ne connaissent pas nos campagnes humides. L'ombre des hauts peupliers, tiède et parfumée, est propice aux confidences de la flûte sur laquelle un chevrier module des harmonies grêles. Et la douce musique va, au loin, éveiller l'attention du laboureur taciturne, lui rappelle le jour déclinant. Elle le suivra jusqu'à la fabrique clôturée de maïs, où les derniers échos de la flûte font peut-être battre un cœur, un cœur de belle fille souple et légère, comme les chèvres folles que garde le jeune musicien.

Mais, c'étaient surtout les matins qui inspiraient Corot. Il était alors seul avec la nature, tout à l'enchantement du moment, buvant l'air frais, enivré de lumière. Il peignait ou ne peignait pas ; mais la leçon était profitable de toutes façons. Avec la rêverie, ce n'était que partie remise. Le peintre n'avait-il pas la certitude que l'impression reçue, conservée, agrandie par l'opération de mémoire, serait mille fois plus belle quand il la réaliserait sur la toile ? C'est l'enivrement du matin qui lui inspire *les Saules*, dont les verts légers se mirent dans l'eau transparente ; *la Clairière au lever du jour ; le Catalpa*, ce merveilleux souvenir de Ville-d'Avray, dont les villas endormies dans un nid de verdure se perçoivent à travers les feuilles légères de sveltes arbres. Oh ! la douce et nuancée symphonie, merveilleux accord de gris, de verts et de blancs discrets, de roses mourants ! Comme on sent qu'il aimait, qu'il comprenait ce coin de nature, ce Corot !

Il n'était pas, comme le nerveux Rousseau, dominé par la splendeur du site, inquiété par son étrangeté. Merveilleusement équilibré, il restait maître de ses sensations. Et celles-ci s'affinaient d'autant plus heureusement que Corot se sentait davantage chez lui, retrouvait, avec de beaux paysages, le sourire des visages amis. Ses plus tendres œuvres furent, en effet, toujours inspirées par des sites familiers. Ville-d'Avray où était la petite maison paternelle ; Mantes, le Limousin où il savait sa chambre prête ; Arras, Douai, où l'attendaient Constant Dutilleux, son gendre Alfred Robaut,



Photos Braun & Cie.

J. DUPRÉ. — LA MARE AUX CHÊNES

les photographes Grandguillaume et Cuvelier, inventeurs de ces clichés-verre qui furent pour Corot l'occasion d'improvisations merveilleuses qu'une exposition spéciale va enfin faire connaître. Il savait qu'en ces lieux il n'avait qu'à se présenter pour que les visages s'éclairent et les mains se tendent. Les voix se faisaient amies, empressées. Aussi quelles œuvres fameuses naquirent de ses séjours à Arras et à Douai!

La Collection Chauchard en possède deux : *le Pont de Palluel*, une merveille; *le Moulin de Saint-Nicolas-lez-Arras*, un chef-d'œuvre. Le *Pont* fut peint en 1871, le *Moulin* en 1874. Dernière toile de Corot, il apparaît cependant comme un de ses plus jeunes. Jamais l'artiste n'avait été si frais, jamais sa palette n'avait trouvé des tonalités plus légères, une telle harmonieuse transparence. L'eau court limpide entre un moulin et une berge plantée d'arbres au délicat feuillage. Au fond, l'arche d'un petit pont. Sur la vanne, un homme passe. Un autre lève un filet au bas du bief. C'est peu de chose, et cependant ces petits personnages, la nuance de leur costume, ajoutent la note suprême, vivifient cette page de nature qui, encore une fois, est l'une des plus belles de Corot.

Quand il peignit *le Moulin*, le peintre avait soixante-



Photo Braun & Cie.

EUG. DELACROIX. — LA CHASSE AU TIGRE

quatorze ans. Cette extraordinaire réalisation n'est cependant pas une exception. Presque pas d'année en cette fin de vie où, parmi les productions courantes, ne sorte un chef-d'œuvre. Une vingtaine de mois auparavant, n'avait-il pas signé le *Souvenir des Landes?*

Dans cette admirable composition, le décor, établi avec un parti pris évident de grands plans, impose par le dessin précis comme au temps lointain où Aligny influençait le maître de Ville-d'Avray, et enchante du fait de la gradation des valeurs, de la qualité de la lumière savamment ordonnée. La toile est moyenne, mais le panorama est immense, et il n'y a pas jusqu'à la figure de femme du premier plan, dont la marche est d'un si beau rythme, qui n'ajoute à ce vaste poème de nature un je ne sais quoi d'exceptionnel. Cette page a une telle intensité qu'elle s'impose dans l'esprit des initiés ainsi qu'une personnelle impression.

Comme les « Souvenirs d'Italie », les grandes figures peintes par Corot furent longtemps dédaignées. La collec-

tion Chauchard n'en possède donc pas. Toutefois, on y rencontre un grandiose paysage, un sous-bois tout doré, animé par une *Nymphe désarmant l'Amour*. La nymphe est une belle fille, aux formes accusées, aux chairs fauves, qui n'a rien de commun avec les figures diaphanes que le bon Corot plaçait habituellement en ses allégories; elle n'a pas non plus la distinction douce de ses guitaristes et de ses femmes au chevalet, qui semblent plus des camarades du peintre que des viragos de table à modèle. Telle quelle, cependant, elle s'allie merveilleusement au paysage.

Pour la foule, M. Chauchard fut longtemps « Celui qui possédait *l'Angelus* ». On savait qu'il l'avait reconquis sur l'Amérique au prix de 800,000 francs, et cela le posait comme collectionneur, expliquait la considération dont on l'honorait, les distinctions qui lui étaient accordées. C'est que peu de tableaux ont été, depuis vingt années, aussi populaires. Le vulgaire retrouvait *l'Angelus* traduit en chromo sur des calendriers, repoussé dans le cuivre, tissé avec des fils métalliques sur de petits tapis jaunes que vendaient les colporteurs.

Les artistes, les amoureux d'art se rappelaient, eux, la forte impression ressentie, à l'Exposition universelle de 1889, devant cette toile sobre, presque monochrome, avec ses deux personnages et le petit clocher bleuâtre dont la silhouette se profilait sur la fin d'un beau jour. On était, il est vrai, revenu de cette impression première. Après quelques années d'absence, le tableau semblait avoir noirci et perdu, en même temps, un peu de sa poésie. Qu'était-il arrivé? On affirma qu'il avait été repeint. Mais peut-être la différence d'impression tenait-elle à ceci : en 1889, faculté avait été offerte de voir, simultanément, la peinture et le très beau pastel qu'avait exécuté Millet, du même sujet. La vision des deux *Angelus* s'était confondue. Artistes et connaisseurs avaient créé en eux-mêmes l'œuvre idéale qui joignait à la fraîcheur du pastel le mystère de la peinture.

Bref, nous revoyons, grâce au legs Chauchard, la peinture jadis encensée. On lui a donné une place d'honneur : un milieu de panneau. La Conservation du Louvre ne pouvait faire autrement, sous peine de s'exposer aux réclamations des exécuteurs testamentaires. Cependant, un emplacement moins honorable, mais mieux partagé en lumière, eût été préférable pour le célèbre tableau, qui aurait besoin d'une franche clarté pour donner son effet, — surtout depuis qu'une glace s'interpose entre la peinture et l'œil du spectateur.

Quoi qu'il en soit, Millet ne fut pas, auprès de M. Chauchard, représenté par cette unique toile. Une série d'œuvres choisies parmi les plus fortes et les plus osées accompagnaient, dans sa Galerie, *l'Angelus*. Jamais, par exemple, Millet n'a accusé avec plus de franchise les particularités de sa vision et de sa volonté que dans *le Vanneur*.



EUG. DELACROIX. — LE PUMA

Quand il le peignit, à l'intention du Salon de 1848, Millet venait d'abandonner les jolies nudités corrégiennes qui lui assuraient chichement le pain quotidien. Il commençait avec cette toile un cycle d'œuvres dont la série ininterrompue ne se terminerait qu'en 1875, avec la mort de l'artiste.

Le Vanneur! une œuvre forte, brutale, exempte des subtibilités conventionnelles de la touche, une œuvre qui ne pouvait vraiment figurer que dans ce Salon révolutionnaire de 1848, où elle fut, au reste, remarquée. La critique, étonnée de tant de vigueur, se soumit. Proud'hon, préoccupé d'art social, ne devait pas l'oublier. Ledru-Rollin l'acheta. *Le Vanneur*, qui soulève avec tant de naturel son van rempli de grains dorés, est un vrai paysan aux attaches fortes, aux traits grossiers ; il est pieds nus dans ses sabots, et le pantalon trop court laisse voir une chair calleuse, saupoudrée de poussière. Ah! celui qui avait peint cela était quelqu'un, mais, comme tous les gens de valeur, il devait, après un tel début, connaître les inimitiés, les injustices, les incompréhensions de ceux-là même qui, un peu déroutés par la force de l'évidence, avaient rendu tout d'abord hom-



Photo Braun & Cie.

EUG. ISABEY. — L'EMPRISONNEMENT

mage au talent de l'artiste. Millet ne pouvait vraiment compter que sur les amis de la vérité. Il les eut, certes. Peu nombreux, ils furent d'autant plus ardents. Et quoi qu'on die, la conviction est énorme chose. Elle devait amener à Millet, péniblement, mais sûrement, des fervents, et, par eux, la possibilité de réaliser les œuvres qui germaient dans son cerveau. Il y en eut de puissantes, comme cette admirable *Fileuse*, véritable sœur du *Vanneur*, que Millet exécuta vers 1867, après un séjour à Vichy. Elle se présente presque de face, à contre-lumière ; une robe de bure l'enserre; ses pieds, chaussés de sabots, pendent nus. Elle est appuyée contre un talus que surplombe un grand ciel. Deux chèvres sont silhouettées d'une touche légère à l'arrière-plan. Cela, et rien de plus. Cependant, une grandeur, une intensité de vision, une évocation d'espace qui émeuvent, transportent, abolissent la réalité présente : la prison qu'est une salle de musée et la tristesse des jours d'hiver qui présidèrent à l'inauguration de la galerie.

Combien l'administration du Louvre a été bien inspirée en faisant reproduire par Waltner, sur les cartes d'invitation, cette page superbe. Aucune n'était mieux faite pour certifier que les œuvres que l'on allait voir étaient de

noble origine, de choix heureux, et valaient que l'on se dérangeât.

Mais ces toiles de farouche grandeur ne présentent qu'un des côtés de l'œuvre de Millet. Cet homme qui, pour y avoir participé durant sa jeunesse, exprimait si bien la pénible beauté des travaux des champs, était aussi un dévot de nature, attendri par les ciels, la poésie des heures, le mystère des taillis et des bosquetons. Pour lui, la paysanne n'était pas, toujours, la créature « éreinnée » par la fatigue, déformée par les maternités successives, cuite par le soleil et le vent. Il savait qu'elle avait eu ses heures de jeunesse, ses minutes de rêverie, alors qu'inhabile encore aux pénibles labeurs, elle allait par les clairières, gardant brebis et agneaux. Certes, elle ne restait pas inactive, tricottant sans relâche, toute droite au milieu du troupeau ; ou assise, blonde dans sa limousine de bure, à l'ombre des taillis frais. Instants charmants, qui ont été pour Millet le prétexte d'œuvres telles que la *Petite Bergère* vue presque de dos, dont la silhouette discrète est soulignée par une marmotte rouge qui la coiffe si joliment; la *Bergère gardant ses moutons,* une œuvre maîtresse par la gamme sobre des tons et par la composition, si impressionnante dans sa simplicité ; telle, aussi, la *Tricoteuse,* à jupe et à tablier bleus. La jupe est bleu cru; le tablier, bleu lavé, a tourné, avec le temps, à la turquoise. Oh! la délicieuse note, de couleur discrète et de si fine harmonie ! Ce bleu exquis n'est comparable qu'aux jaunes citron de Van der Meer de Delft. Ici, le rude peintre qu'était Millet s'apparente aux plus fins coloristes, aux plus maîtres de leurs valeurs.



C. TROYON. — LE RETOUR DU MARCHÉ

Quelque différents que soient ces divers tableaux, quelque variés qu'ils apparaissent dans l'unité de volonté qui les créa, ils ne représentent pas encore tout Millet. Il y a le Millet des soirs, des belles nuits lunaires, qu'il contemplait, sans souci des heures, seul dans la grande plaine de Chailly ou sur la falaise de Gréville. C'est au retour d'une de ces promenades nocturnes qu'il conçut le *Parc à moutons*, une de ses dernières productions. La nuit est tout à fait tombée, la lumière vient du ciel, d'une lune énorme et difforme comme une lanterne japonaise bosselée par le vent. Ses rayons éclairent le dos des moutons qui saillent de la pénombre ainsi que les lames d'une eau glauque; ils découpent aussi la silhouette d'un berger drapé dans une massive limousine. En fait, des choses que l'on devine plus qu'on ne les voit. Et cependant, sur tout cela, une quiétude infi-

nie, la confiante union de l'homme et des bêtes qui se sentent en sûreté, puisqu'une lumière vient d'En-Haut.

Un seul dessin rehaussé de Millet, mais très beau, *la Femme au puits*, un vieux puits pratiqué dans un mur qui s'effrite, un puits émouvant, car c'est celui de la maison natale de Millet.

Avant que de s'établir à Barbizon, en 1849, et de contracter avec J.-F. Millet une amitié que seule la mort devait trancher, Théodore Rousseau avait beaucoup vécu avec Jules Dupré, cette autre gloire de l'École de 1830. Si, lors des débuts de celui-ci, Rousseau fut le bon conseiller, Dupré avait, très tôt, payé sa dette de reconnaissance à Rousseau, en enseignant à cet affamé de nature qui, dans son enthousiasme, acceptait tout de celle-ci, à « machiner un tableau et à condenser ses forces » (1).

En effet, Jules Dupré avait, inné en lui, le souci de l'ordonnance. Il savait à merveille discerner l'essentiel, les particularités émouvantes d'un motif. Les belles pages que conserve le Louvre, les *Marais de Southampton,* qu'il fut donné récemment de revoir à une exposition des Cent chefs-d'œuvre, témoignent éloquemment de ces dons naturels encore servis par une technique adroite, une palette riche, malheureusement nourrie par des dessous qui ne cessent encore de travailler et trahissent parfois le maître.

Malgré l'action du bitume et des ocres, visible mais non insistante, la *Mare aux chênes*, léguée par M. Chauchard en même temps que cinq autres œuvres de qualité inégale, demeure une belle et forte page, très caractéristique du talent de Dupré. Admirablement ordonnée, elle impose par sa splendeur, le caractère des grands arbres, la transparence d'un ciel qui s'harmonise heureusement avec la gamme des verts et des roux qui l'encadrent. A la vue de cette peinture, la poitrine se dilate, le cœur est en fête, tant on est pris par ce que l'artiste a concentré de puissante nature dans ce rectangle de toile.

Non pour ses dimensions, mais à cause de la qualité de l'œuvre et de sa conservation, il faut mettre bien près de la *Mare aux chênes* la petite *Mare près du moulin*. Admirez le rôle dévolu à l'arbre qui domine de sa robuste silhouette le paysage ; admirez le ciel mouvant et varié. Le *Chemin de la ferme*, tout baigné de lumière dorée et magnifié par un

(1) Alfred Sensier.



C. TROYON. — GARDE-CHASSE CONDUISANT SES CHIENS DANS LA FORÊT



J.-F. MILLET. — LA FILEUSE

bouquet de grands arbres, est, lui aussi, un enchantement. Mais on peut se demander ce qui séduisit M. Chauchard dans *la Vanne*. — Le nom ?

Diaz a pu vivre, connaître le succès avec ses nymphes. La collection Chauchard en compte plusieurs, médiocres, si l'on excepte la *Magicienne* et la *Nymphe endormie*.

Mais Diaz se relève avec deux ou trois paysages bien supérieurs. Ils sont ou un sourire de lumière comme la *Route sous bois*, animée par la note amusante d'une paysanne passant dans une caresse de soleil, ou de grandes et belles pages très caractéristiques de la végétation et du sol de la forêt de Fontainebleau. Telles les *Hauteurs du Jean de Paris*, vues par un jour d'orage et enveloppées par les rayons d'un soleil malade dont l'éclat roussit une plantation de grands pins piqués parmi les rochers dans un sable jaune qui rutile ou s'atténue au gré des nuages mouvants. Une *Lisière de forêt*, avec de vénérables arbres tronqués, arrachés, brisés par les tempêtes, est également pleine de caractère.

De telles œuvres permettent de penser que l'avenir pourrait bien voir, surtout en Diaz, le paysagiste. Elles ne sont pas une exception. Il existe par exemple, au musée de Bordeaux, une vue du *Bas-Bréau*, signée Diaz, qui est bien près des plus beaux Rousseau. Ici, sa palette s'éclaircit, blondit, abandonne les opacités, les dessous de bitume qui ordinairement rongent le corps de ses nymphes, leurs lèvres, leurs yeux ainsi qu'un mal détestable.

Il semble qu'au commencement de la seconde moitié du XIXe siècle, certains amoureux de la nature aient eu l'intuition des bouleversements profonds qu'allaient subir les doux paysages d'Ile-de-France, du fait de la multiplication des voies ferrées amenant l'envahissement des campagnes et leur industrialisation. Aussi, ceux-là eurent-ils hâte de fixer les aspects charmants qu'offraient encore les banlieues : notamment la fluidité des eaux de la Seine et la joliesse des rives de l'Oise. C'est ce qu'a excellemment exprimé Daubigny en plusieurs toiles accueillies par M. Chauchard. Une *Seine à Bezons* — un grand ciel, beaucoup d'eau, une simple ligne de terre — est une étude de pays très réussie. Mais il y a surtout des *Laveuses*. Le soleil se couche, donc plus de violences de lumière, mais des cachettes où l'ombre se tapit ; de l'eau qui court et que zèbrent les dernières lueurs d'un soleil mourant qui transparaît par une échancrure pratiquée dans un rideau de verdure. Les laveuses, petites taches animées, disparaîtraient presque dans cette symphonie du soir, si l'attention n'était éveillée par la justesse de leurs mouvements, qui suggèrent le bruit des battoirs scandant les conversations.

Il semblait qu'après des œuvres aussi capitales que *le Retour à la ferme* et les *Bœufs se rendant au labour*, le Louvre n'eût plus rien à désirer de Troyon. Cependant le legs Chauchard apporte d'appréciables surprises. — On n'entend pas parler du célèbre *Taureau* profilé sur un ciel d'orage, ni de la *Vache qui se gratte*, mais du *Garde-chasse conduisant ses chiens dans la forêt*. Cette belle peinture est d'autant plus captivante qu'elle ne voile nul artifice de composition. Chaque chien apparaît avec son



J.-F. MILLET. — LE VANNEUR

caractère particulier et dans une attitude naturelle. Très libres d'allure, ces bêtes sont pourtant bien sous la domination du maître. La pâte est solide, la couleur est claire, saine. De la même époque date une autre toile assez parente par le sujet puisqu'il s'agit d'un *Garde-chasse arrêté près de ses chiens*, mais, qui, pour être un bon Troyon, n'a pas les qualités de naturel et de vigueur qui rendent exceptionnelle l'œuvre précédente. Par leur composition, certains effets de contre-lumière que Troyon a souvent heureusement rendus, le *Pâturage à la gardeuse d'oies*, le *Retour à la ferme* avec son couchant doré opposé aux premiers plans fantomatiques, *le Retour du marché*, avec ses délicats arrière-plans, *le Passage du gué*, retiennent et affirment les qualités d'un artiste consciencieux, qui a eu sa note à lui et, aussi, des curiosités sympathiques.

Charles Jacque, par contre, apparaît encore une fois comme l'homme qui a répété à satiété les mêmes motifs, Des deux *Bergeries* on ne dira rien si ce n'est que M. Chauchard eut



Photo Braun & Cie.

J.-F. MILLET. — BERGÈRE GARDANT SES MOUTONS

été bien avisé en acquérant simplement, de Charles Jacque, une eau-forte sur le même sujet. Car l'aquafortiste était de valeur et avait, en taillant le cuivre, des curiosités qui manquaient au peintre. Par contre, les *Moutons au pâturage* méritent un arrêt. Charles Jacque est tout à fait exceptionnel dans cette œuvre fortement établie, très ramassée et d'autant plus impressionnante. A l'ombre de deux robustes arbres avançant sur une lande dénudée, doucement sinueuse, les bestiaux paissent, sous la surveillance d'un berger assis ; sur les clartés du fond, la silhouette du chien se dresse. C'est une toile un peu sombre et monotone dans la nuance comme toutes les œuvres du peintre, mais robuste et d'une véritable grandeur.

Que de paysages et d'animaux ! pensera-t-on. Eh quoi, ce Chauchard et ses conseillers furent-ils naturistes à ce point de n'apprécier l'homme que sous les traits des paysans de Millet? — Patientez et vous rencontrerez dans la présente collection les noms de Delacroix, de Fromentin, de Decamps. Vous trouverez aussi des vues de Venise de Ziem qui ne peuvent malheureusement compter parmi les œuvres typi-

Photos Braun & Cie

COROT. — LE CATALPA

ques du vieil et infatigable maître, une *Liseuse* d'Henner et jusqu'à un *Fumeur* de Roybet. Enfin, égaré parmi ces modernes, Moreau le jeune, avec un important dessin, *Revue passée par Louis XV dans la plaine des Sablons*, venant de la collection des Goncourt. L'un des Delacroix, un *Puma*, n'est qu'une carte de visite, mais la *Chasse au tigre*, sans être de vastes dimensions, caractérise fortement son auteur. C'est un morceau plein de fougue, d'un riche coloris et où la lutte du cavalier et du fauve apparaît dans toute sa farouche grandeur. Elle a, au reste, appartenu à deux hommes qui savaient ce qu'ils acquéraient, MM. Ch. Blanc et Crabbe, puis à un enthousiaste de Delacroix qui, possédant déjà de belles œuvres du maître, avait le droit d'être difficile, M. Adolphe Moreau.



CH. JACQUE. — MOUTONS AU PATURAGE

Decamps, si dédaigné après tant d'engouement, rentra en faveur à la suite du legs Thomy-Thierry. Il doit, pour le moment, en rester là, car, ce n'est pas dans la collection Chauchard, *le Christ au prétoire* qui accentuera un revirement favorable, — sa couleur fadasse et vineuse pourrait faire supposer que Decamps avait commis l'erreur de vouloir « faire » son Greco. — Mais combien il reste loin du maître espagnol! *Le Marchand turc fumant dans sa boutique*, et l'*Intérieur de cour rustique à Fontainebleau* sont certes de bonnes peintures, mais sans rien qui émotionne.

Fromentin est plus heureux, non point du fait de sa pimpante *Fantasia* qui a la distinction de toutes ses toiles, sans rien de plus, — mais à cause de la *Halte de cavaliers arabes*. Il y a là une



COROT. — LA LEVÉE DES FILETS

netteté d'impression, une sûreté de dessin, même une ambiance qui font de cette toile une œuvre curieuse, précise sans cette sécheresse qui assurait à l'époque où elle fut exécutée (1868), tant d'admirateurs à Meissonier, en attendant les détracteurs irréconciliables de l'heure présente. Lorsqu'on se trouve en présence du *Fumeur*, de la *Vue d'Antibes*, sans atmosphère, du célèbre *1814* qui est plus près des spectacles offerts par les magasins de jouets à l'époque du premier de l'An que des luttes angoissantes fixées en peinture par Gros et Boissard de Boisdenier, et en littérature par Stendhal, Alfred de Vigny et Erckmann-Chatrian, on approuve les critiques. Mais hâtons-nous de dire que Meissonier fut parfois mieux inspiré. Par exemple, lorsqu'il peignit cette toile grise et fine des *Joueurs de boules*, revue récemment. A la collection Chauchard, font bonne figure : *Les Amateurs de peinture* qui ont une honnêteté hollandaise, *l'Homme à l'épée*, *le Liseur en noir* et surtout la claire page intitulée *Tourne-bride*. Mais de tels morceaux sont l'exception. Partout, le détail, la minutie, l'éclairage arbitraire : vrai sur le vêtement, faux sur le visage ou les mains.



HENNER. — LA LISEUSE

Jamais d'emballement surtout, de ces emballements qui révèlent le plaisir de peindre et rendent par instants si pittoresques les compositions factices d'Eugène Isabey, dont on voit une *Arrivée du duc d'Albe à Rotterdam*, *le Mariage royal*, *la Sortie de l'église*. C'est là du décor, dira-t-on, et pour *l'Emprisonnement* on prononcera le mot de mélodrame. Mais au moins est-ce du bruit, de la glorieuse couleur.

Rappelons que des bronzes de Barye complètent le legs Chauchard. Œuvres déjà vues certes, mais qui impressionnent d'autant plus qu'on les connaît mieux.

Ces peintures et sculptures belles, passionnantes ou étranges passées en revue, il convient maintenant de remercier le donateur. Son effigie, peinte par Benjamin-Constant, est justement là. Masque grave, figé. Avec de grands favoris encadrant une bouche mince et des traits qui furent fins, il semble quêter une approbation. — Donnons-la lui.

Remercions aussi M. Paul Leprieur qui a, pour la circonstance, établi un catalogue excellent avec dates, provenances. Toutes choses qu'on n'était plus habitué à rencontrer au moins pour la peinture, dans le catalogue du Louvre.

CHARLES SAUNIER.



Photo Braun & Cie.

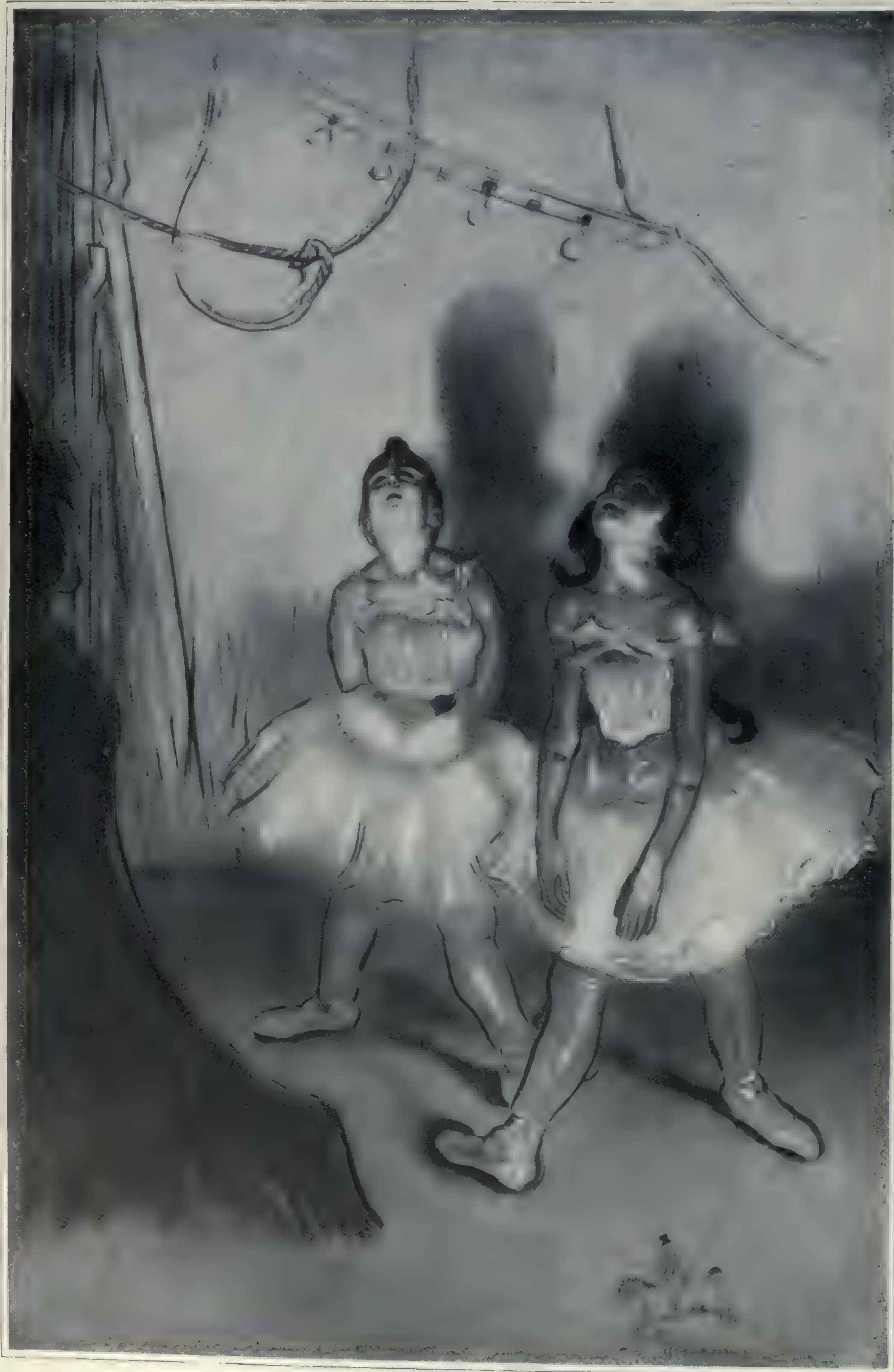
TH. ROUSSEAU. — LE CHEMIN DE LA FORÊT DE L'ISLE-ADAM

LOUIS LEGRAND

Ses gravures originales

Un des traits dominants du talent de Louis Legrand, c'est sa diversité, c'est en un temps où tant de peintres se spécialisent, la multiplicité des sujets où il excelle avec autant de maîtrise que d'acuité et de spontanéité, c'est son abondance.

Quel plaisir aussi quand on se trouve en présence d'un artiste comme Louis Legrand et d'une œuvre comme la sienne, de les rencontrer seuls, l'un et l'autre, dans un milieu digne d'eux où on les sent à l'aise, où l'on peut s'attarder à les interroger, où il y a assez de silence et de recueillement pour que l'on puisse entendre leurs paroles, les claires ou graves ou douloureuses révélations qu'ils nous apportent sur la nature et sur la vie! Dans cette belle et élégante salle de la rue de la Ville-Lévêque où MM. Manzi et Joyant ont offert l'hospitalité à Louis Legrand et où M. G. Pellet a rassemblé les innombrables planches de son œuvre gravé, nous réservant pour plus tard l'exposition de ses pastels et de ses peintures, c'est d'abord une exquise sensation que vous cause la vue de ces feuilles blanches et noires harmonieusement accrochées parmi les somptuosités des tapis d'Orient et les miroitements des damas verts qui recouvrent les murs. Voilà bien la salle d'exposition idéale!



LOUIS LEGRAND. — DANS LES COULISSES

Faisons-en d'abord le tour une fois, lentement, sans nous arrêter, quittes à revenir ensuite sur nos pas devant telles ou telles de ces images où l'artiste, avec une sincérité et une acuité prodigieuses, nous fait assister à toutes les émotions qui ont traversé sa sensibilité alors que de sa pointe il les fixait sur le cuivre sonore; puis résumons nos impressions dominantes.

Louis Legrand est, avant tout, un réaliste, un des réalistes les plus audacieux qu'ait produits notre époque. Même dans ses visions les plus fantastiques, dans ses rêves les plus brûlants, il ne perd jamais le contact de la réalité; si loin que son imagination l'emporte des choses coutumières, des vérités tangibles, il n'abandonne jamais complètement le ferme point d'appui où dès ses débuts il s'est placé. Son instinct d'abord, puis sa connaissance approfondie de son métier, lui ont enseigné qu'il n'est point de salut pour l'artiste hors de l'observation directe, constante, de la vie. Aussi, son œuvre déborde-t-elle de vie. L'on n'y découvrirait pas un geste, une attitude, une expression dont on puisse contester la véracité, et c'est par là qu'elle nous conquiert. Quels que soient les milieux qu'il explore, Legrand apporte à ses enquêtes les mêmes scrupules, le même souci d'exactitude; un point lui semble-t-il douteux, il y revient jusqu'à ce qu'il soit parvenu à l'élucider en-



LOUIS LEGRAND. — BEAU SOIR

tièrement; du crayon noir, de la pointe, du pastel, du pinceau, il le scrute et le fouille avec une ténacité et une conscience vraiment émouvantes, découvrant chaque fois quelque chose de nouveau, tirant ainsi des apparences tout ce qu'elles contiennent; jamais on ne le voit, comme tant d'autres, se contenter de l'à peu près, il aime la précision, il veut être complet, il sait que la vérité est infiniment multiple et complexe, que de ses moindres manifestations rién n'est négligeable, rien ne doit être négligé et que tout en reste encore à dire, alors que l'on croit en avoir tout dit, et que l'art n'est qu'une longue patience.

Examinons maintenant une à une les diverses phases de son talent, suivons-le depuis ses débuts au *Courrier Français* en 1887 jusqu'à aujourd'hui; dans toutes ses tentatives, il serait plus exact de dire dans toutes ses réussites, nous le verrons possédé de ce scrupule de vérité dont je viens de parler. Quelquefois peut-être il nous apparaîtra violent, brutal, excessif. Legrand est un instinctif, Legrand est un ingénu. Il y a en lui beaucoup de naïveté et une grande fraîcheur de sensibilité. Et puis Legrand vit, a toujours vécu à l'écart, en dehors de toute coterie artistique, il s'est formé seul, dans le silence et l'isolement; sous l'artiste hardi qui n'a jamais reculé devant rien pour exprimer sa sensation et dire sa pensée, se cache un homme timide et exagérément discret, qui ne vit que dans son œuvre et pour son œuvre.

M. Camille Mauclair dans le beau livre qu'il a consacré à Louis Legrand (1) nous a tracé un trop vivant



LOUIS LEGRAND. — MATER INVIOLATA

portrait de l'artiste et s'est livré à une trop pénétrante et trop complète étude de son œuvre pour qu'il soit possible de parler aujourd'hui de cette très originale personnalité sans y avoir recours. En termes excellents et définitifs, avec son habituelle finesse d'analyse, le romancier du *Soleil des Morts*, le critique des *Idées vivantes* et de l'*Art en silence* a mis en lumière et défini les diverses préoccupations qui ont hanté Louis Legrand, ses inquiétudes, ses recherches, ses efforts. De fortes leçons se dégagent de ces pages, un admirable exemple de probité artistique. Nous y assistons au développement de ce talent si fécond et si original que l'on cherche en vain qui lui comparer à l'heure présente dans le mouvement si riche cependant de l'art français.

Car, quelle que soit la dette que Legrand ait contractée envers ses devanciers ou ses contemporains, un Degas, un Toulouse-Lautrec, un Forain, un Steinlen, son originalité reste entière, sa valeur vraie n'en est en aucune façon amoindrie. Il est facile, en effet, de voir en quoi il diffère de ces maîtres, lorsqu'il traite les mêmes sujets qu'eux. Entre les danseuses du prodigieux artiste qu'est Degas et de l'étonnant dessinateur qu'est Forain, qui descend en ligne droite de Degas, et les danseuses de Louis Legrand, on pourrait presque dire qu'il n'y a d'autre rapport que le fait que les unes et les autres exercent la même profession, pratiquent le même art, si l'on préfère; car, elles sont si différentes à mille points de vue que l'on en est à se demander si elles sont

(1) *Louis Legrand, peintre et graveur*, H. Floury et G. Pellet, éditeurs, Paris, 1910



LOUIS LEGRAND. — LE CHRIST



LOUIS LEGRAND. — ASSOUPLISSEMENT



LOUIS LEGRAND. — PREMIÈRE DANSEUSE

de la même époque. En tout cas, l'on s'aperçoit bien vite des différences qui existent dans la manière de voir de l'un et de l'autre artiste.

« Degas, dit M. Camille Mauclair, a été séduit par le contraste violent de ces créatures avec elles-mêmes : scintillantes et séductrices le soir, elles lui sont apparues, dans le jour gris des salles de répétition, comme leurs propres chrysalides, et ce contraste a nourri toute son observation et toute sa verve. Ne nous plaignons pas d'un parti pris, d'une limitation volontaire, d'où sont nées des choses très belles par la forme et le sentiment. Mais Degas n'a pas dit toute la danseuse. Il nous a tellement frappés par son interprétation de la danseuse laide, que nous en sommes venus à conclure à tort : « La danseuse de Degas est « admirable de vérité. Il l'a « faite laide. Donc, toute « danseuse jolie n'est pas « vraie. » Elle est vraie aussi ! Et Legrand l'a bien prouvé... en dessinant des femmes et des danseuses qui sont attirantes sans enjolivement et demeurent aussi vraies que celles de Degas. »



LOUIS LEGRAND. — PETITE BALLERINE

* * *

Louis Legrand, d'autre part, adore les enfants : la tendresse qu'il a pour eux lui a inspiré de bien poignantes pages, et n'est-ce pas une chose étrange et bien significative de l'ingénue complexité de son tempérament que de le voir, après s'être attardé à peindre les gesticulations et les expressions des soupeuses de la Butte, des promeneuses nocturnes, des habituées des bars et des cafés louches, fixer de son crayon les gestes tendres, les saines effusions des maternités ? Ah ! les exquises, les délicieuses planches que celles où il se fait le peintre des tendresses familiales : *Mater inviolata*, *Joie maternelle*, entre autres, toutes pénétrées du sentiment éternel qui vit au cœur des femmes et leur demeure la seule pure et vraie source de joie, jamais tarie.



LOUIS LEGRAND. — CHARLES VI

Ce n'est pas tout. Lui dont nous venons d'admirer l'acuité et le souci de vérité avec lesquels il interprète des sentiments, des visions si opposés, le voici qui, séduit par les parfums funèbres, par les lueurs fantastiques qui s'exhalent des contes d'un Edgar Poe, apporte à illustrer, dans le sens le plus élevé de ce mot, le *Double Assassinat de la rue Morgue*, le *Cœur révélateur*, le *Puits et la Pendule* et le *Roi Peste*, la même *passion réaliste ;* et, par sa précision même, ses scrupules de vérité, accroît l'impression d'angoisse, de terreur dont le plus grand écrivain d'outre-mer a été le premier à nous remuer.



LOUIS LEGRAND. — UNE LOGE

Non loin de ces planches affolantes, vous trouverez, rue de la Ville-l'Évêque, les études et les visions de nature gravées sur pierre que Louis Legrand publiait, en 1892, sous le titre *Au Cap de la Chèvre*, vous trouverez aussi les eaux-fortes étrangement voluptueuses et mystiques du *Livre d'Heures*, vous trouverez encore les pages ironiques et sensuelles de la *Faune parisienne.* Je n'essaierai de décrire ni les unes ni les autres : elles parlent suffisamment, comme l'on dit, d'elles-mêmes, elles prouvent assez les ressources de son talent. Voyez les deux *Animales*, le *Faucheur*, le *Père Herjean* du *Cap de la Chèvre,* la *Mère des Douleurs*, le *Vitrail*, le fameux *Christ* couronné d'épines, la *Divine parole* du *Livre d'Heures;* voyez l'*Éducation d'un faune*, *Monsieur et Madame Adam*, les *Blanchisseuses*, les *Amies du poète* de la *Faune parisienne;* voyez la série complète de la *Petite Classe* et les nombreuses études de danseuses et toute la suite des *Bars;* voyez éparses, ici et là, ces planches de paysans et de filles, et vous serez émerveillés, en vérité, par la souplesse et la richesse du talent de Legrand. Est-il rien qui ne l'ait intéressé, que dis-je? passionné, car l'on sent bien que sous cette froideur d'analyse, sous cette sécheresse, parfois, d'observation, sous cette impassibilité d'examen, se cache une âme passionnée, se dissimule un esprit passionné? Et penchez-vous encore sur ces vitrines où sont réunis quelques-uns des cuirs gravés et ciselés par Louis Legrand; dans cette belle matière, grasse et profonde, avec quel amour il a, si l'on peut dire, modelé telles formes familières de ses rêves !...

Parlant, il y a longtemps déjà, de Louis Legrand, M. Roger Marx disait : « Un Primitif, tel est bien vraiment Louis Legrand. Tout d'abord, la qualification surprend, déroute, semble hors de propos. On songe aux motifs coutumiers de ses estampes, à son illustration du *Cours de Danse fin de siècle*, à sa suite des *Petites du ballet*, à toutes ses représentations de l'élégance, du vice, du plaisir très modernes, humoristiques parfois : mais, à y bien réfléchir, cette ironie n'est point sans ressemblance avec celle des imagiers du moyen âge, hantés par le macabre. Puis, de notre temps, un Primitif ne saurait traiter les sujets familiers aux vieux artistes des XIIIe et XIVe siècles. La matière de son observation est autre sans que la candeur soit moindre... » M. Roger Marx avait raison, et c'est là, je le crois bien et je le répète, dans cette ingénuité, dans cette candeur de sensibilité que réside le charme de l'art de Louis Legrand, que gît l'extraordinaire séduction de son œuvre.



LOUIS LEGRAND. — LES AMANTS

GABRIEL MOUREY.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 111 LES ARTS Mars 1911



LA TOUR. — SON PORTRAIT (pastel)

(Collection de M. Pierre Decourcelle)

La Collection de M. Pierre Decourcelle (*)

Naguère encore, la collection de M. Pierre Decourcelle était disposée dans l'un des plus délicieux appartements de Paris ; appartement à ce point adéquat que l'on pouvait se demander si la collection avait été faite pour le logis ou le logis pour la collection.

Puisque les circonstances ont obligé M. Decourcelle à transporter ses charmants trésors dans une autre demeure, d'une plus spacieuse intimité, il ne nous semble pas superflu d'essayer de donner ici, en quelques lignes, le portrait ou plutôt l'esquisse du rez-de-chaussée de la rue Jean-Goujon où M. Decourcelle accueillait avec tant de bonne grâce ses amis et les amis de sa collection.

Dans ce quartier de Paris, les maisons qui ont gardé le caractère du passé sont bien rares maintenant. Mais celle-là, qui s'élève toujours au coin de la rue Jean-Goujon et de la place François Ier, plaisait dès l'abord par l'aspect de sa façade sobre et nette, incurvée selon la forme circulaire de la place dont elle est le dernier et discret ornement.



HOIN. — LA POÉSIE PLEURANT SUR LE TOMBEAU DE DORAT

Une haute porte cochère à lourds vantaux ouvrait sur la cour dont le fond était occupé par des bâtiments bas. On sonnait sous la voûte, à gauche ; puis l'on pénétrait dans une antichambre élevée et resserrée où, entre les moulures des boiseries, se disposaient des bouquets peints et des vases dans le goût de ceux que les décorateurs, vers 1850, exécutaient d'après les motifs du XVIIIe siècle. Le salon, inégalement séparé par deux colonnes supportant un gracieux petit arc, semblait n'avoir point connu d'autres visiteurs que ceux qui, à la fin du XVIIIe siècle, l'avaient vu dans sa nouveauté. L'impression restait la même dans le cabinet de travail, tout de guingois, où une grande alcôve recélait, sur ses trois murs, des gouaches et des sépias, des dessins de toute sorte. De jolies et adroites peintures de M. Walter Gay conservent le souvenir de ces pièces où il semblait que, depuis un siècle et demi, le temps se fût arrêté. Tout servait à l'illusion. Si l'on venait aux fenêtres, on ne découvrait pas une rue moderne, mais un morceau de jardin où trois grands arbres et une statue imitaient un parc, où une fontaine se cachait sous le lierre ; un jardin où il y avait des fleurs, des oiseaux, une allée. Mais on quittait bien vite le spectacle de ce petit paysage, quels que fussent ses charmes inattendus, pour revenir interroger sur les murailles les portraits de La Tour et de Perronneau, ou pour suivre par l'imagination, dans une Italie galante et poétique, Hubert Robert et Fragonard.

Nous voudrions énumérer et étudier ici tous ces cadres, y joignant ensuite quelques bustes choisis parmi les meilleurs, et également dans ce dix-huitième français que M. Decourcelle aime d'un amour si heureux et si constant ; car ce n'est point être infidèle à l'art de Boucher et de Fragonard que de

(*) Nous avons, ci-devant, reproduit trois des pièces de la collection de M. Decourcelle qui avaient figuré à l'« Exposition de Cent pastels et de bustes du XVIIIe siècle » (*Les Arts*, nº 82, octobre 1908). Nous ne croyons pas moins devoir les représenter aujourd'hui à nos lecteurs afin de ne point déparer un ensemble dont elles forment des éléments essentiels.

N. D. L. R.



DUCREUX. — PORTRAIT



PAJOU. — LA COMTESSE DU BARRY

lui adjoindre les grâces malicieuses ou somptueuses de Guardi et de Tiepolo.

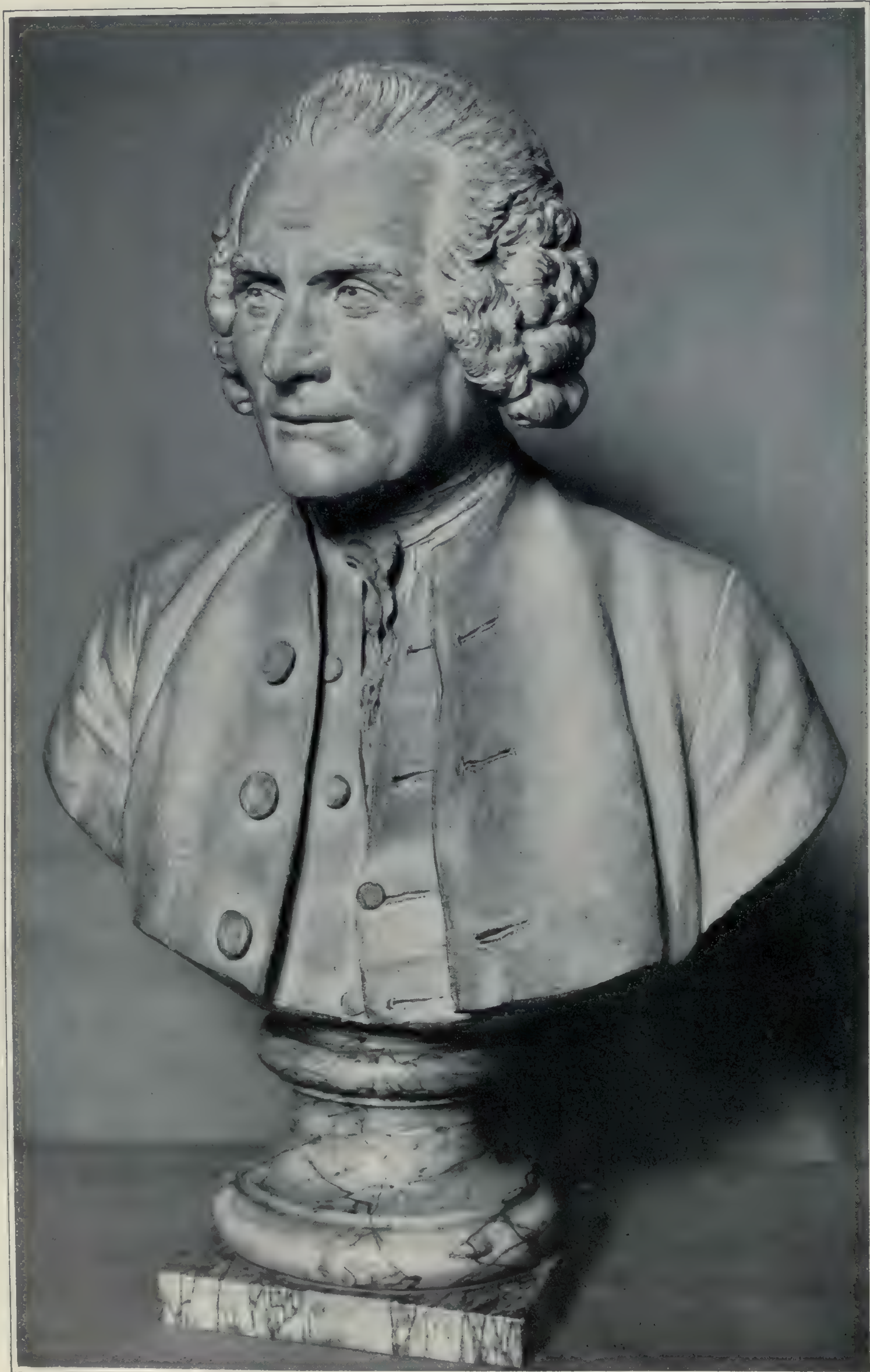
Renonçant à flâner ici et là, ainsi qu'il aurait été plus agréable et plus juste de le faire, dans cette collection toute composée pour le plaisir du moment, nous adopterons un classement qui nous mènera des portraits peints aux œuvres de fantaisie, puis aux vignettes, et enfin aux sculptures. Nous terminerons par les œuvres des artistes étrangers.

Trois artistes peints par eux-mêmes nous font, dès le seuil, les honneurs de cette collection. Voici François Boucher, déjà vieux, au visage rusé et sensuel; voici l'élégant, fin, précis La Tour; voici Perronneau, la bouche gourmande, mais l'œil sérieux et recueilli.

La première de ces toiles nous montre un Boucher assez analogue, mais postérieur sans doute à celui dont Roslin nous a laissé un portrait qui est actuellement à Versailles. Celui que Diderot nommait « le grand tapageur » était, à l'époque où ce portrait a été fait, un maître depuis longtemps accepté et déjà combattu. Il n'avait plus l'ardeur au travail de jadis et des préoccupations nouvelles le sollicitaient, puisque deux de ses dernières œuvres sont une *Sagesse* et une *Présentation au Temple*. Pourtant l'homme qui a tant aimé Vénus et ses nymphes se reconnaît encore aux contours d'une bouche brillante et voluptueuse, et, malgré ses œuvres de piété et de vertu, il ne renierait pas le délicieux *Amour en embuscade* et la *Tête de Jeune Fille*, qui figurent ici et qui sont, surtout le premier, deux excellents exemplaires de sa



SIMON-BERNARD LENOIR. — PORTRAIT



HOUDON. — JEAN-JACQUES ROUSSEAU

meilleure manière.

Le La Tour en habit bleu est probablement antérieur de quelques années au portrait du musée d'Amiens, qui est de 1750. L'attitude est la même dans les deux œuvres, mais le pastel que possède M. Decourcelle, d'expression moins fortement ironique, est d'une tonalité plus pâle, plus élégante. Rien de plus vivant que ce visage, moins accusé d'expression que le célèbre portrait à la toque; le nez pointu aux ailes mobiles, l'œil actif, la bouche fine un peu relevée aux commissures, le menton pointu, tout semble y commenter le propos du pamphlétaire de l'*Ecole de l'Homme:* « Prends ton temps pour te peindre; tu es en bonne humeur, tes yeux brillent, tu as le teint clair et vif. Saisis ce moment, peins-toi... » Il est de mise, à l'heure actuelle, de préférer Perronneau à La Tour. On dédaigne ce dernier: on dit qu'il est conventionnel, et qu'il n'a point le sentiment de la couleur. Il est tout naturel que l'on s'exalte sur Perronneau, longtemps mis de côté, et dont le talent a mille raisons pour séduire le goût actuel. Mais quel excès d'aller décrier pour cela La Tour! Celui-ci n'est-il pas un des premiers portraitistes du visage français? Pour son siècle il fait ce qu'avaient fait Corneille de Lyon et Clouet; il n'est préoccupé que de vérité intérieure. Il n'est pas, comme Perronneau, poète, mais il a le sang-froid psychologique d'un



SIMON-BERNARD LENOIR. — PORTRAIT (pastel)

Laclos et nous ne voyons guère quel autre portraitiste représente mieux que lui ce qu'on nomme de façon vague et commode « le goût français ». Même mesure, avec les différences d'époque, que celle qui plaît et rassure devant les figures de Chartres et les personnages de Fouquet. Cet art est absolument indigène. Il est presque impossible d'imaginer ce que La Tour aurait fait s'il n'avait pas été Français. Il n'en est pas de même de Perronneau qui, en Italie ou en Flandre, eût été un artiste également grand.

Si l'on feuillette l'œuvre reproduite de Perronneau, par-



BOUCHER. — SON PORTRAIT

fois l'on se dira, devant telle effigie : « Van Dyck... Goya... Gainsborough... » Jamais pareils rapprochements pour La Tour. Mais jamais, ou exceptionnellement, l'on n'aura devant un La Tour cette émotion passionnée que l'on éprouve devant certains Perronneau. Plus raisonneur qu'artiste La Tour fait de ses modèles une critique sèche et pénétrante, merveilleusement vivante et exacte. Perronneau préfère une exagération devant laquelle on peut parler de romantisme. Tandis que les portraits de La Tour racontent assez exclusivement la société de son temps, ceux de Perronneau dépassent l'époque où ils ont été faits, et souvent certains de ses visages sont étonnamment modernes. Quelques



LA TOUR. — L'ABBÉ POMMYER (pastel)

regards d'hommes, chez Perronneau, ont la même sombre mélancolie que certains regards d'homme chez Ricard. Ses modèles ne sont pas spirituels ; souvent ils sont sombrement tourmentés ; parfois ils « ont l'air bête », ce qui n'arrive jamais chez La Tour : celui-ci, devant le modèle le plus ingrat, reste railleur et même impertinent, comme dans ce portrait de l'abbé Pommyer, reproduit ici, qui montre un excellent ecclésiastique, aux joues tranquilles, au regard bon et animé.

Cet agrément de la couleur que Perronneau ajoute à l'intérêt physionomique de ses pastels, est rarement aussi délicat et aussi heureux que dans le portrait que possède M. Decourcelle. Les roses et les lilas y dominent et donnent à l'œuvre l'éclat fragile et doux d'un bouquet d'hortensias. Exécuté en 1778, il y a toute raison pour que ce soit bien là le portrait de l'artiste en personne. Le portrait du musée de Tours, très antérieur à celui-ci, montre un Perronneau jeune et vif ; le regard y a la même fièvre et une grave pénétration.



DEFERNEX. — LA PRINCESSE DE BÉTHUNE

Autant de charme dans la coloration, mais assurément moins de vie intérieure dans le rare et délicieux portrait de femme de Simon-Bernard Lenoir, devant lequel on est tenté de s'attarder longtemps. « Symphonie en rose » eût dit Théophile Gautier. Le corsage est d'un rose légèrement saumoné ; la rose est carminée ; la gorge est d'une nacre pâlement rosée, et rose aussi, mais plus vif, le fard des joues et de la bouche peinte. Dans tout ce rose, les yeux à large pupille sont noirs comme le jais et d'une grande malice. Deux boucles de la coiffure poudrée viennent par derrière encadrer le cou, tandis qu'au sommet de la tête un collier de grosses perles se mêle à deux plumes d'autruche. D'autres portraits de Lenoir, celui de Pothier au musée d'Orléans, par exemple, n'ont point cette séduction raffinée. Une étude qui réunirait les œuvres de ce peintre peu connu serait fort désirable. La si vivante inconnue de M. Decourcelle y figurerait à l'une des premières places.

L'agrément est moindre dans un autre portrait de femme, un pastel, un peu lourd peut-être, mais très expressif, que l'on donne à Lenoir.

Certains prétendent qu'il faut voir dans cette « Dame en rose » une œuvre de Madame Labille-Guiard. Pour notre part, nous y voyons plutôt l'œuvre du vieux professeur de dessin de l'Ecole de Besançon : Madame Labille-Guiard a rarement autant d'accent.

Nous retrouvons mieux sa

manière dans le très précieux pastel où elle a représenté le peintre Hubert Robert coiffé d'un chapeau haut de forme, vêtu d'une redingote à brandebourgs et serrant sur son cœur un rouleau de dessins.

Avouons cependant que cette effigie est un peu inanimée et que, si elle décrit assez fidèlement les traits et l'attitude du personnage, elle manque du frémissement et du pittoresque dont le portrait qui est au Louvre, et que Madame Vigée-Le Brun fit du même artiste, est tout rempli.

Mais, voici maintenant cette aimable artiste elle-même.



BOUCHER. — PORTRAIT

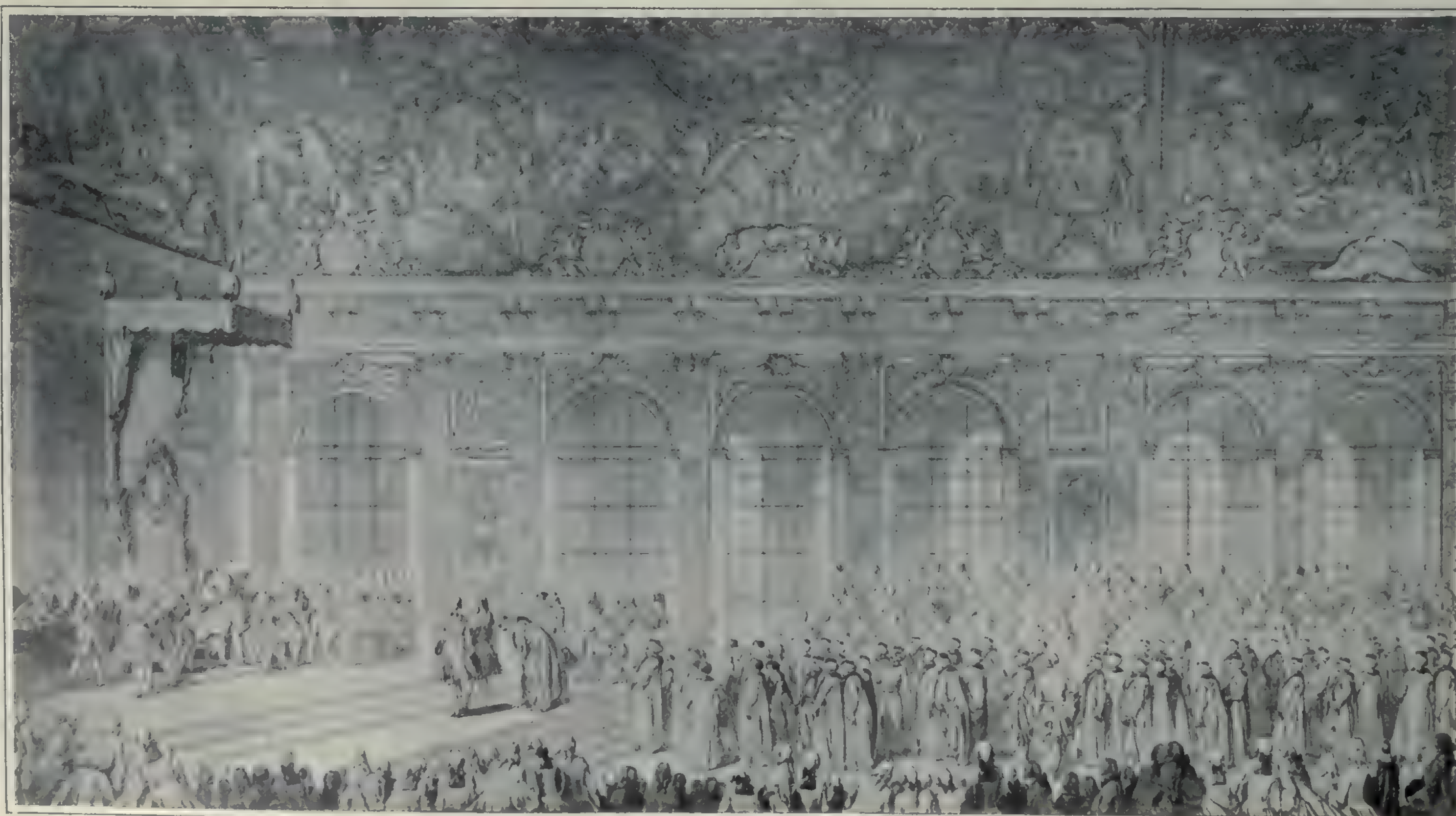
M. Decourcelle possède une minuscule et délicieuse esquisse que Madame Vigée-Le Brun exécuta pour ou d'après le portrait peint à Rome en 1790, où elle s'est représentée au travail, sous un charmant bonnet blanc, le cou nu et orné d'une collerette tombante, la taille confortable prise dans une ceinture à longues coques. L'esquisse ne laisse voir que la tête et la collerette. Jamais, peut-être, cette infatigable travailleuse n'a exprimé avec une fidélité aussi souple et libre, les jeux de la lumière sur la peau et sur les lingeries.

Il nous reste à parler, avant de quitter les portraitistes,



MOREAU (LE JEUNE). — VUE GÉNÉRALE DU PALAIS DE BOURBON DU COTÉ DE LA RIVIÈRE

de la toile où Joseph Ducreux a fixé pour jamais les traits gras et marqués d'une excellente bourgeoise. Ce portrait de Ducreux est parmi les meilleures choses de la collection qui nous occupe. Ducreux, comme Lenoir, depuis quelques années, sort d'une ombre injuste. Pourtant il eut une carrière glorieuse. En 1769, il fut choisi par M. de Choiseul pour aller faire à Vienne le portrait de l'archiduchesse Marie-Antoinette. Plus tard, il fut nommé premier peintre de la Reine. Ducreux, qui fut l'unique élève de La Tour, avait un talent plus rude que celui de son maître. Ses colorations sont aussi plus franches et décidées. C'était un très beau peintre, et son portrait par lui-même, qui est au musée de Rouen, est assurément un chef-d'œuvre. Il n'est pas exagéré de dire que la « bourgeoise » de la collection Decour-



COCHIN. — RÉCEPTION PAR LOUIS XV, DANS LA GRANDE GALERIE DU CHATEAU DE VERSAILLES, DE SAID MÉHÉMET PACHA



PERRONNEAU. — SON PORTRAIT (pastel)





HUET. — DESSUS DE PORTE (esquisses)

celle est un chef-d'œuvre également. Les portraitistes français, au XVIIIe siècle, nous ont laissé que rarement d'idéales figures féminines. Nous ne connaissons guère, avec certains Vestier et la tête de Mademoiselle Fel, que le portrait de Madame Louise, par Nattier, à Versailles, qui ait un peu de ce mystère et de cette inquiétude si fréquents dans les portraits anglais de la même époque. Les véridiques portraitistes français, avant Prud'hon, ne sont poètes que par accident. La plupart du temps ils se contentent d'être exacts et s'en tiennent à une réalité qui se préoccupe plus de l'esprit que du cœur. Aussi leurs qualités s'emploient-elles mieux à reproduire les visages masculins ou ceux d'entre les visages féminins qui sont âgés et sans rayonnante beauté. Cette bourgeoise de Ducreux, déjà vieille, ne dut jamais être jolie. Ce qui nous attire ici, outre l'agrément de la peinture, c'est l'expression vivante jusqu'à l'illusion de cette bouche fine et gourmande, de ce nez plus habile à savourer le parfum des sauces que l'odeur des jardins, de ces regards à peine un peu moqueurs. En cette bourgeoise de Ducreux on peut voir sans beaucoup d'efforts le type même de la bourgeoise française, celle qui gronde dans le théâtre de Molière, celle que Picard raille dans *la Petite Ville*, celle dont hier encore M. René Boylesve nous racontait l'existence toute menée par d'excellents principes qui n'émoussent jamais une profonde bonté.

Cette excellente personne nous excusera de la quitter pour Fragonard. Le voici, dans cette collection, sous tous ses aspects. Voluptueusement sentimental dans *la Pleureuse* et dans *S'il m'était aussi fidèle !* peintre d'églogues dans *le Taureau* et dans *la Rentrée du Troupeau*, et enfin décorateur délicieusement inventif dans les trois panneaux turcs qui viennent du château de Versailles.

Avec Rubens et Tiepolo quel peintre, autant que Fragonard, est pressé de célébrer la vie ? Il n'aima guère que trois choses : l'amour, la jeunesse et la lumière, et, la plupart du temps, il aima ces trois choses à la fois. Feuilleter un catalogue de l'œuvre de Fragonard, c'est vivre dans un paradis où Mahomet a pour serviteur Arlequin, où tous les Chérubins sont des Cupidons. Au hasard des pages, voici les titres que l'on y rencontre : *Le Baiser*, *la Toilette de Vénus*, *l'Arrivée au Harem*, *le Sacrifice de la Rose*, *Paysages chauds et de bon style*, *Partie sur l'Eau*, *la Villa Borghèse et ses pins parasols*, etc., etc. Parfois il se glisse bien une *Résurrection de Lazare* ou une *Délivrance des âmes du Purgatoire*, mais ce ne sont là qu'entr'actes négligeables parmi d'incessantes entrées de ballet, parmi des rondes et des apothéoses. Nous ne prendrons point cela au sérieux. De même on ne sera pas beaucoup affecté par les larmes que verse cette jeune *Pleureuse*. On oubliera vite, plus vite qu'elle encore, le chagrin qui la bouleverse, pour admirer ces joues, ces bras et ce corsage que baigne une lumière toute méridionale et devant laquelle on songe à ces pêches de plein vent, plus dorées que savoureuses, et dont la chair est dure et paysanne.

S'il m'était aussi fidèle est une sépia pour la gravure connue. L'abandon de cette désolée a une élégance extrême. Le port du cou, le mouvement des jambes dont l'une est repliée sous le corps et dont l'autre pose à peine sur le sol, sont d'un naturel qui n'oublie pas la grâce.

Le Taureau est également une sépia. On peut préférer aux animaux de Fragonard ceux de Pisanello, par exemple, ou ceux de Delacroix, et ce taureau est peut être plus « soufflé » que puissant. Mais le pinceau est si habile, il obéit si rapidement aux lumières et aux ombres que l'on ne voit bientôt plus autre chose dans une feuille semblable, que le génie d'un artiste qui sut toujours soumettre sa fantaisie et son adresse à la plus plaisante vérité.

Une gravure faite d'après *la Rentrée du Troupeau* figure dans l'album des *Griffoni* de Saint-Non. Cette toile, Fragonard semble l'avoir peinte à côté d'Hubert Robert : même goût pour des bergeries d'un réalisme fort idéalisé, dans des décors où l'antiquité fournit des accessoires familiers, comme cette cuve où la paysanne bat son linge, et qui est un sarcophage romain. Plutôt



LE GRAND CONDÉ



PRUD'HON. — NAÏADE ET AMOURS



TIEPOLO — PRÉPARATION POUR UNE FRESQUE



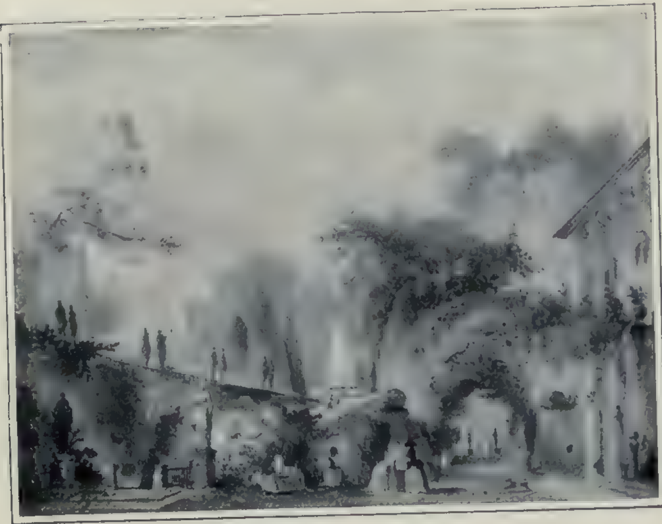
LE ROI LOUIS XV
(Terre de Lorraine)

qu'aux poésies légères d'un Chaulieu ou d'un Léonard, on songe, devant ces tableaux faciles et gracieux, aux épigrammes rustiques de Callimaque ou de Méléagre. Le caprice de Fragonard mêle les époques de la plus agréable façon.

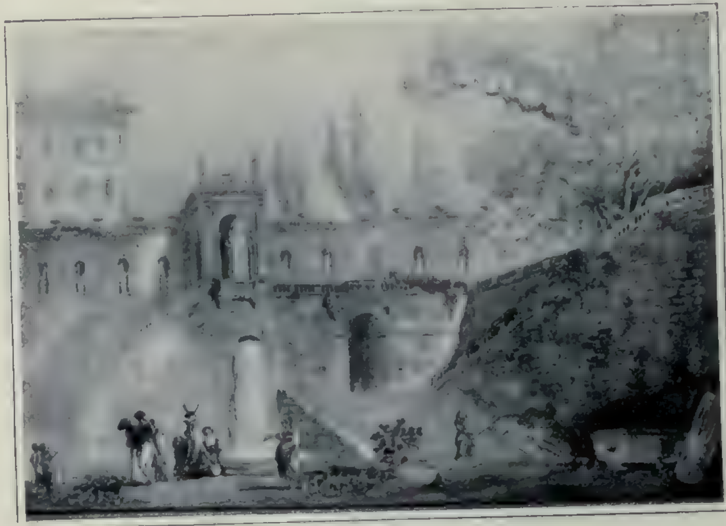
Les Turqueries ont souvent inspiré Fragonard. Le docteur Charcot possède une délicieuse *Présentation au Harem*, et c'est aussi dans une collection parisienne que figurent les quatre panneaux des *Religions du Monde*, où l'athéisme est si élégant. Les trois panneaux de la collection Decourcelle n'ont point de prétentions philosophiques. Deux d'entre eux, les plus petits, sont composés chacun d'un médaillon ovale tenu par des figures engainées qui se rattachent par des feuillages à des encadrements faits de volutes, de fleurs et de draperies. Dans le panneau central, le médaillon est flanqué d'Amours qui portent des attributs, et, dans la partie inférieure, un aigle aux ailes éployées soutient une lourde guirlande. Dans ces médaillons, s'entretiennent le plus galamment du monde des pachas et des sultanes de grand opéra. Assurément ce sont là Misapouf et Grisemine, les personnages du joli conte de Voisenon. Et si l'on veut y reconnaître le cruel Schariar et l'ingénieuse Schéhérazade,



LA REINE MARIE LECZINSKA
(Terre de Lorraine)



MARÉCHAL. — PARC D'ITALIE



HUBERT ROBERT. — LA TERRASSE

il faut oublier l'ouvrage de M. Mardrus pour remonter aux *Mille et une nuits*, plus policées, de Galland. Les miniatures persanes dont on raffole aujourd'hui ne peuvent faire de tort à ces personnages tout ensemble cocasses et magnifiques. Pour nous, qui sommes exilé dans le triste septentrion, les Turcs de Fragonard sont aussi vrais, sous leurs atours excessifs, que les princes mystérieux et graves qui marchent de profil en tenant des roses, parmi les encadrements légers des manuscrits; car la vérité que nous leur demandons est toute relative, puisqu'elle ne consiste qu'à nous assurer qu'il y a, ailleurs, trop loin hélas! un pays où l'on porte, sous un soleil permanent et dans des jardins sans hivers, des turbans à plumes, des manteaux couleur d'aurore; des pays où, dans une monotonie délicieuse, la vie est tout entière vouée à la beauté des femmes, à la musique et aux parfums.

Hubert Robert est un poète moins riche, moins varié que son ami Fragonard. C'est aussi un peintre plus monotone. Rarement il inventa ses motifs, et ses pittoresques variations sont presque toujours inspirées par des thèmes connus. De même que Piranèse, il passa sa vie entière à célébrer les antiquités romaines, pour lesquelles il éprouvait une passion moins tourmentée que celle du romantique graveur des *Prisons*. « Il est dans le genre de Panini », écrivait Natoire en 1759, parlant de Robert. Mais Panini est dépassé de loin par l'abondant Français. *L'Orage* et *les Bûcherons*, dans la collection Decourcelle, sont assez près de Fragonard; ce sont deux panneaux peu élevés, d'une peinture preste et heureuse, d'une couleur fraîche. Un tableau de la même manière, et qui figurait l'an dernier à l'exposition de Berlin, appartient au baron Maurice de Rothschild. De petits personnages animent les paysages; ils sont très vivants et ne méritent guère le reproche que Diderot faisait parfois au peintre : « Monsieur Robert, soignez vos figures; faites-en moins et faites-les mieux... » Les figures ne sont pas moins bien venues dans une précieuse assiette dans le fond de laquelle Hubert Robert a représenté *le Repas des prisonniers à Saint-Lazare*. Il ne faudrait pas croire que ces assiettes fussent peintes par le prisonnier parce qu'on l'avait privé de ses toiles et de ses albums. A Saint-Lazare, en 1794, Robert avait ses boîtes et ses pinceaux. Millin, qui fut le compagnon de captivité du peintre, écrit ceci : « Robert se levait alors



GUARDI. — COURSE DE GONDOLIERS SUR LE GRAND CANAL



HUBERT ROBERT. — LE REPAS DES PRISONNIERS A SAINT-LAZARE
(peinture sur une assiette)



GUARDI. — LA PLACE SAINT MARC

à six heures du matin, peignait jusqu'à midi, et, après le repas, jouait au ballon dans la cour avec une adresse étonnante. Sa gaieté et sa tranquillité ne l'ont pas abandonné un seul instant... » Chénier a parlé en vers de ces parties de ballon fameuses :

L'un pousse et fait bondir, sur les toits, sur les vitres,
Un ballon tout gonflé de vent,
Comme sont les discours des sept cents plats bélitres,
Dont Barère est le plus savant.

Ce ne sont pas là les meilleurs vers de Chénier.

On ne pensait point encore à Saint-Lazare ni à Sainte-Pélagie, à l'époque où Robert exécuta d'après les monuments romains de Nîmes deux sépias dorées, et d'après la villa d'Este la charmante aquarelle des *Terrasses*. Aujourd'hui, la villa d'Este, victime d'une incurie criminelle, disparait lentement. Chaque année un nouveau jet d'eau cesse de jouer parmi les rocailles délitées; bientôt les veines de plomb qui faisaient courir un sang de jeunesse dans ce vénérable jardin, se rompront, épuisées; alors, nous n'aurons plus, de cet endroit véritablement sublime, que les souvenirs menus et fragiles que nous en ont rapportés, dans un temps plus respectueux, Fragonard et Hubert Robert, de Machy et Maréchal. Une gouache de ce dernier figure chez M. Decourcelle; elle est d'une qualité tout à fait supérieure, baignée dans une lumière



CLODION. — JUPITER ET LEDA



MARIN. — CANADIENS SUR LE TOMBEAU DE LEUR ENFANT



RUSSEL. — LE LISEUR



HUBERT ROBERT. — LES BUCHERONS

bleue et délicate, mi-vraie, mi-artificielle; la rêverie la plus aimable y a fait de la nature un décor où la nymphe du printemps porte sans nous surprendre le domino de Silvia.

C'est aussi une gouache que D. Hoin exécuta pour commémorer la mort de Dorat. Le médaillon de ce petit Voltaire-Strass, comme le nommait l'abbé Galiani, est placé au pied d'une colonne que surmonte une urne. Devant ce monument, une muse fait l'éplorée, et des Amours potelés voltigent parmi des attributs. Hoin a choisi ses plus tendres couleurs pour composer ce pieux bouquet funéraire.

Deux dessus de porte de Huet semblent être des illustrations pour le poète très fade des *Tourterelles de Telmis* et de la *Feinte par amour;* dans l'un de ces panneaux un berger et une bergère mettent un oiseau en cage; dans le second, un autre couple s'occupe à un duo de flûte et de guitare. Ce ne sont là que deux esquisses; Huet, qui fut plutôt un artiste-décorateur qu'un artiste-peintre, est ici l'égal des petits maîtres les plus doués; il serait agréable de s'attarder plus longuement devant ces fantaisies, comme devant les grands et séduisants panneaux d'un artiste peu connu, Delin, et dont M. Decourcelle a orné sa salle à manger, si nous n'étions pas attiré par Prud'hon, dont il nous faut dire quelques mots avant d'en arriver aux « vignettistes » de la collection.

Des deux dessins de Prud'hon que possède M. Decourcelle, un seul est reproduit ici. Sans aucun doute, ce dessin a été fait pour inspirer le tableau de Mademoiselle Mayer, intitulé *Jeune naïade qui veut éloigner d'elle une troupe d'Amours;* ce tableau figura au Salon de 1812, et Prud'hon fit pour lui une petite esquisse peinte, qui est au Louvre. Dans le dessin de M. Decourcelle, le mouvement du corps féminin est surpris de la façon la plus juste et la plus tendre. Les deux petits Amours renversés sont plus hâtivement faits. L'autre dessin est une de ces inappréciables académies où l'art imite et égale la poésie de la plus belle nuit. Le modelé, d'une douceur ininterrompue, ressemble aux jeux imperceptibles et infinis de la lumière



G. DE SAINT-AUBIN. — L'INCENDIE DE L'HOTEL-DIEU DANS LA NUIT DU 29 AU 30 DÉCEMBRE 1772



Mme LABILLE-GUIARD. — HUBERT ROBERT (pastel)



HUBERT ROBERT. — L'ORAGE

sur une perle grise. Ces étonnantes caresses de crayon, caresses qui ne sont pas moins miraculeuses lorsque Prud'hon peint à l'huile, deux artistes seuls, outre celui qui nous occupe, en ont eu, différemment, le secret. Les brosses de Piero della Francesca sur les murs de Saint-François à Arezzo, celles de Vermeer sur les toiles de la Haye ou de Berlin, ont su obtenir, avec une science devant laquelle on demeure confondu, l'équivalent des plus riches et compactes matières : le velours et l'argent mat, le lait, la porcelaine tendre, la plume du ramier, les pétales du camélia ou encore les lointains bleus qui enveloppent, en Toscane, un horizon de collines.



CHARDIN. — LE CHAT AMATEUR D'HUITRES

Les Turcs que nous avons laissés tout à l'heure, galamment occupés, sous les roses de Fragonard, voici que nous les retrouvons, formant un cortège officiel, sous les plafonds pompeux de la Galerie des Glaces.

Cette *Réception par Louis XV de Saïd Méhémet Pacha en 1740* est un morceau capital. « C'est un très grand dessin », dit M. S. Rocheblave, « contenant un nombre considérable de personnages, exécuté sur vélin à la mine de plomb, qui atteste le plus grand soin. Il coûta plus de six mois à l'artiste qui étudia les costumes d'après nature dans la suite de Méhémet Effendi. Encore ne put-il l'achever qu'en 1745. » Ce dessin fut en la possession de Bonneval, le célèbre aventurier. Cochin en parle dans ses *Mémoires*, pour se plaindre de l'avoir donné à Bonneval « en pure perte ». Il fut gravé en 1774 par Poilly. Cochin, quand il l'exécuta, avait vingt-six ans.

Saint-Aubin avait quarante-huit ans lorsque, dans la nuit du 29 au 30 décembre 1772, un incendie détruisit en partie



FRAGONARD. — LA RÉSIGNÉE



LAWRENCE. — LA COMTESSE HARRINGTON

l'Hôtel-Dieu. Naturellement, Saint-Aubin, « qui dessinait en tout temps et en tout lieu », était là. Et c'est d'après quelque croquis dont on retrouverait peut-être les traces, qu'il fit l'aquarelle assez poussée, aujourd'hui le bien de M. Decourcelle. Saint-Aubin, qui jouit en ce moment d'une vogue tout à fait justifiée, est un des artistes les plus



BOUCHER. — L'AMOUR EN EMBUSCADE



Mme VIGÉE-LE BRUN. — ESQUISSE DE SON PORTRAIT

curieux et les plus attachants de son temps. La place nous fait défaut pour tracer ici un portrait de lui : « Il avait la mémoire fort ornée, parlait hardiment, était remarqué partout où il se présentait par sa malpropreté et son talent. » C'est son frère Germain qui le dépeint de la sorte. Il débuta par des sujets bibliques ; ce n'était pas son affaire et Sedaine lui conseilla affectueusement d'abandonner ce genre :

Laisse tous les héros d'Homère
Et l'histoire du vieux Laban,
Crayonne plutôt pour Cythère
Quelque sujet tendre ou galant :
Un rien, une esquisse légère
Sur ce carré de papier blanc.

Gabriel écouta ces vers gracieux, et, dès lors, il dessina, dessina, dessina.

A côté de ce génie prime-sautier, l'art merveilleux et fin de Moreau le Jeune ne souffre nullement. La série célèbre de gravures publiée en 1777, puis en 1789, sous le titre général de *Monument du costume physique et moral de la fin du* XVIII[e] *siècle*, et plus connue sous le nom de *Tableaux de Vie*, est assurément un des plus parfaits chefs-d'œuvre



COYSEVOX. — UN MAGISTRAT (marbre)



HOUDON. — SA FILLE

de l'art français. Si le dessin de M. Decourcelle n'a pas cette importance, il est néanmoins précieux à plus d'un titre, puisqu'il est exactement daté et qu'il représente dans son détail un édifice aujourd'hui disparu. Voici le libellé de l'inscription qui figure au bas de cette feuille : *Vue perspective du Palais de Bourbon, du côté de la rivière, présentée à S. A. S. Monseigneur le prince de Condé dans le concours ordonné au mois d'Août 1764*. Moreau avait alors vingt-trois ans et il était fort pauvre ; il dessinait des *métiers* pour l'*Encyclopédie* et des modèles de cartes à jouer. Ce dessin est donc en quelque sorte son premier ouvrage original.

Nous ne disposons malheureusement plus que d'une place restreinte, ce qui nous oblige à parler trop rapidement, à notre gré, de quelques fort beaux morceaux de sculpture.

M. Decourcelle a eu la chance de découvrir le plâtre original du buste que Augustin Pajou exécuta d'après Madame Du Barry et qui figura au Salon de 1773.

Dans le charmant logis de la rue Jean-Goujon, M. Decourcelle avait placé cette merveille entre deux fenêtres,



J.-B. LEMOYNE. — CREBILLON PÈRE

devant un miroir. Une lumière vague et moelleuse enveloppait le buste et lui donnait un aspect fantomatique et émouvant. Un badigeon, paraît-il, le recouvrait naguère ; peut-être l'œuvre fut-elle protégée par cette couverte ; aujourd'hui qu'elle en est débarrassée, le plâtre dont elle est faite, précieux et imperceptiblement grumeleux comme une coquille d'œuf, est d'une matière aussi parfaite et plus régulière que le plus beau paros. On peut préférer sans doute cet inappréciable morceau au marbre conservé aujourd'hui au Musée du Louvre.

Un autre buste du même Pajou, et qui représente la même Madame Du Barry, est le digne pendant de l'œuvre précédente. On devine sur les épaules nues et élégantes le frisson même de la vie. Les boucles de la coiffure, les étoffes légères du corsage, contribuent à la beauté de l'illustre jeune femme qui perd son regard dans le souvenir d'un autre temps.

A ces deux effigies féminines joignons le petit buste que Defernex fit de la princesse de Béthune. Le visage n'a pas la grâce séduisante des deux visages précédents, mais l'esprit et une extrême vivacité de regard y remplacent la beauté des traits. Defernex, qui fut célèbre vers 1775, travailla à la décoration



HOUDON. — SA FILLE



HOUDON — SA FILLE

du Palais-Royal. Un buste de lui, au musée du Mans, que M. Gonse vante justement dans ses *Chefs-d'œuvre des Musées de France*, est, avec le buste qui nous occupe, l'une de ses seules œuvres connues. *L'Almanach historique des peintres, architectes et sculpteurs*, parle de Defernex en ces termes : « Le ciseau large et moelleux de M. Fernex a le grand art de communiquer la ressemblance et la vie à ses bustes... »

A la ressemblance et à la vie, Houdon ajoute la divination intérieure et je ne sais quelle beauté dramatique qui, tout en n'enlevant rien au caractère individuel du modèle, lui confère la grandeur et le style.

Voici J.-J. Rousseau et trois bustes d'enfants, que nous nommerions, si nous l'osions, « les Trois Gosses » de M. Decourcelle. Madame de Genlis décrira pour nous le premier de ces ouvrages : « Il avait », dit-elle en parlant de Jean-Jacques, « de petits yeux enfoncés dans la tête, mais très perçants, et qui semblaient pénétrer et lire



FRAGONARD. — LA PLEUREUSE

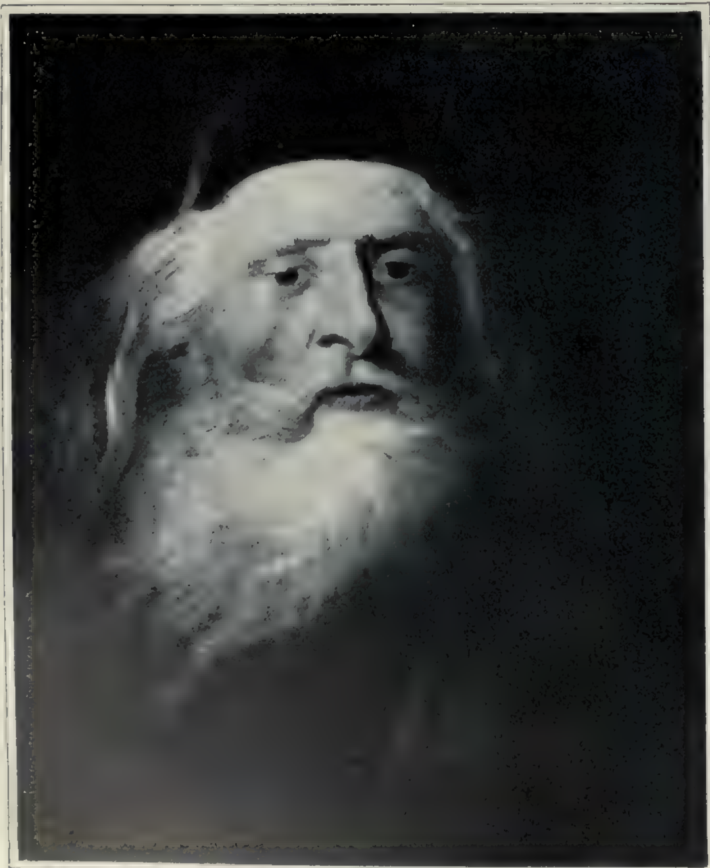
au fond de l'âme de la personne qu'il interrogeait... » Houdon se plaisait à répéter que la ressemblance de J.-J. Rousseau était « sa propriété ». Le buste de M. Decourcelle, qui porte la date de 1779, a été fait après le fameux buste qui eut un si grand succès au Salon de 1778, et que Houdon exécuta après la mort du philosophe dont il avait été mouler le visage à Ermenonville, en juillet, la même année.

Depuis les Della Robbia et Donatello, aucun sculpteur n'a aussi heureusement que Houdon surpris la grâce hésitante et fraîche de l'enfant. Les deux bustes des petits Brogniart, au Louvre, sont de grands chefs-d'œuvre. M. Decourcelle possède trois *Putti* de Houdon; filles du maître, dit-on, et qui sont des merveilles de délicate tendresse et d'esprit attendri.

D'autres bustes, des petites statuettes font cortège à ces quelques œuvres de tout premier choix. Voici un buste de magistrat, par Coysevox, d'un art ferme et décidé ; voici un délicieux petit buste de jeune fille, par Couesnon, daté de 1772; voici une très belle terre-cuite de J.-B. Lemoyne. Elle représente Crébillon. C'est sans doute ce buste qui fut exposé au Salon de 1761 en même temps que ceux de Madame de Pompadour et de Restout ; voici deux autres terres-cuites encore, toutes deux délicieuses ; l'une, de Clodion, figure *le Cygne et Léda ;* la nymphe y étale le plus gracieusement du monde ses membres charmants qui, selon l'expression de Baudelaire, « ont puisé dans la fournaise le rose éclat de la vie... »; l'autre, de Marin, a pour sujet un couple canadien pleurant sur la tombe de leur enfant. Cet ouvrage de Marin, exposé au Salon de 1794, a été inspiré par une estampe gravée par Ignouf.

C'est par la sculpture que nous sommes amené à parler des artistes étrangers qui font partie de la collection de M. Decourcelle.

Un stuc du xve siècle italien que M. Bode n'hésite pas à



TIEPOLO. — UN VIEILLARD



ÉCOLE FLORENTINE. — UN GENTILHOMME
(Stuc. — xve siècle)

donner à l'école du Verrocchio, sera notre introducteur auprès de Guardi et de Tiepolo, non point qu'il les annonce, mais seulement parce qu'il vient de leur pays. Ce jeune Florentin a un visage grave et mystérieux, d'une extrême noblesse. Sans doute est-il un peu surpris de cette compagnie où l'on est moins calme que lui, qui rêve avec tristesse. Pour consoler cet exilé, nous lui montrerons *la Place Saint-Marc*, telle que la peignit Guardi.

Guardi, comme tout Vénitien qui se respecte, vivait beaucoup sur la place merveilleuse, rôdant sous les Procuraties, regardant le soleil jouer sur les boules d'or des dômes de la basilique. Il connaissait familièrement tous les personnages qui, dans les mémoires de Casanova et les comédies de Goldoni, courent après l'amour, la fortune et le plaisir. Ces promeneurs minuscules et falots, il les peint si fragiles et si chatoyants qu'ils semblent filés en verre des îles et revêtus de vêtements taillés dans les écharpes aux couleurs tendres et joyeuses que la lagune déploie devant la Piazzetta. Le métier de Guardi est, si l'on peut dire, zézayant comme le patois de Venise, et ses pinceaux, toujours, dansent et rient. *La Place Saint-Marc* que possède M. Decourcelle a toutes les qualités des meilleurs Guardi.

Un dessin de ce charmant artiste représente une *Course de Gondoliers sur le grand canal.* C'est là une page importante où l'habileté de l'œil et de l'esprit enchante et surprend.

Dans les nuages que lui désignait le prince Hamlet, Polonius voyait servilement un chameau et puis un éléphant. Outre ces animaux exotiques, Tiepolo, dans ces mêmes nuages, eût volontiers distingué toutes les déesses et tous les saints, une forêt, le désert, l'océan. Penser à Tiepolo, c'est offrir à la mémoire enivrée une féerie à grand spectacle. Un vaste courant d'air a fait s'envoler dans l'espace couleur de nacre tous les feuillets de la légende et de la fable, mal rattachés par de grands fils de perles et par des guirlandes fleuries ; avant de disparaître pour jamais à nos yeux, tous ces personnages religieux ou profanes font leurs plus diffi-



FRAGONARD. — S'IL M'ÉTAIT AUSSI FIDÈLE. .

FRAGONARD. — LE TAUREAU



FRAGONARD. — LA RENTRÉE DU TROUPEAU



MEUBLE, DIT EN-CAS

ciles gambades, nouent et dénouent leurs plus jolis cortèges, et les manteaux des dieux, toujours plus loin de nous, sont déjà redevenus la soie pâle du ciel.

Un précieux rayon d'or du soleil vénitien est venu mêler sa poudre impondérable à la sépia blonde du pinceau que tenait Tiepolo le jour où il peignit la *Préparation pour une fresque* qui est chez M. Decourcelle. Avec la même allégresse qu'il apportait à habiller de couleurs les enduits de plâtre frais, Tiepolo a posé sur le papier les quelques traits et les quelques taches par lesquels il a suscité comme un prestidigitateur, la Vierge, l'Enfant et trois Saints en adoration. La disposition des personnages est presque analogue dans le tableau conservé à la Pinacothèque de Munich.

Et, non sans regretter d'avoir passé sous silence bien des œuvres encore, c'est en nous rendant par le souvenir dans cette Italie si chère que nous voudrions prendre congé de M. Decourcelle et de ses délicates merveilles. C'est à Venise que nous eûmes l'agrément de lui être présenté. Nous étions parmi les premiers à avoir le récit de ses découvertes, de ses joies. M. Decourcelle était épris de Tiepolo ; il l'allait voir à Vicence, à Strà. Le goût que l'on porte, ailleurs, au XVIII[e] siècle, devient, à Venise, de la passion. Tout le jour ce collectionneur allait de palais en palais, d'église en église, interrogeant les plafonds et les tableaux d'autel. Mais le soir, souvent, M. Decourcelle se souvenait que l'amour du passé peut fort bien s'accorder avec l'amour de la vie moderne ; alors, il s'intéressait aux passants, il visitait les théâtres, les cinématographes et cherchait dans les *calli*, sur les panneaux de percale et sur les scènes de planches, quelque situation dramatique et vécue qui put lui inspirer un ouvrage aux couleurs fortes et animées; mais, bien vite, nous le voyions repris par la Venise du passé : « celle que la nuit et la lune vêtent de blanc et de noir, et qui lève son masque sur son visage délicieux qui ressemble à la lumière, à la musique, et à l'amour (1). »

(1) H. DE RÉGNIER, *Esquisses vénitiennes.*

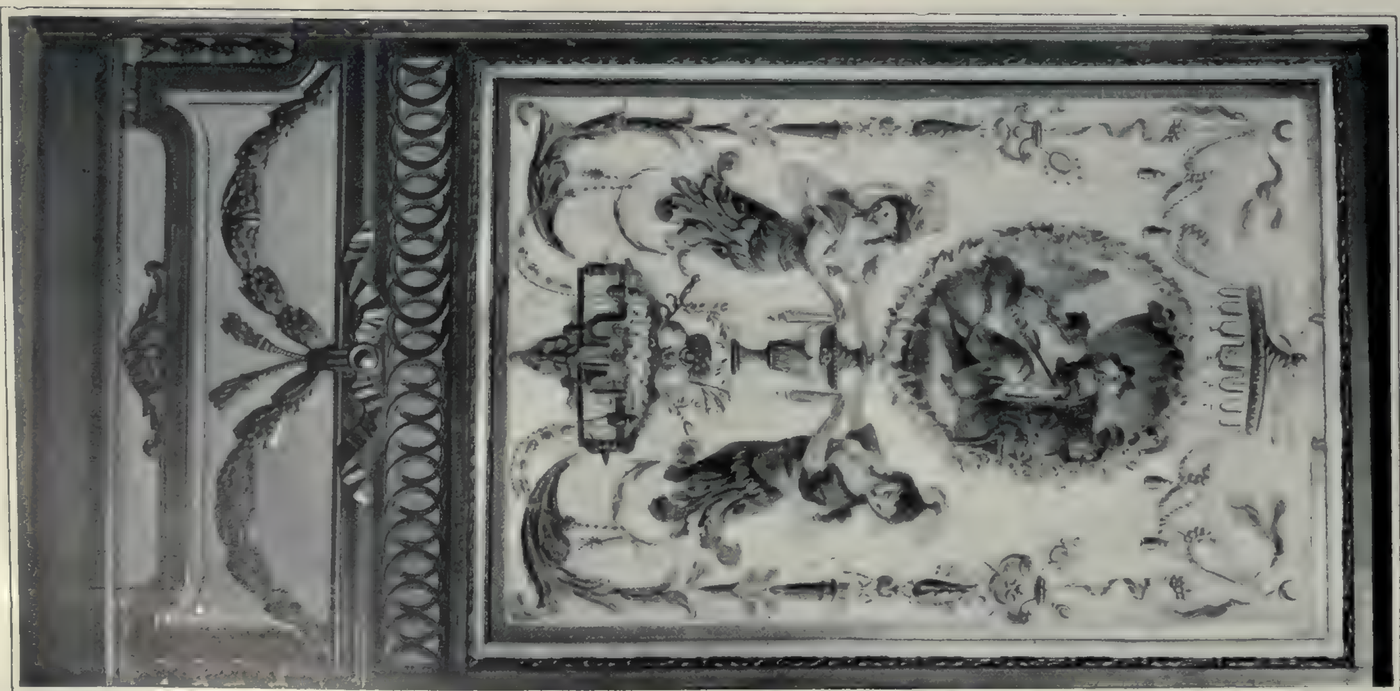
JEAN-LOUIS VAUDOYER.



CARTONNIER







FRAGONARD. — PORTE DU CHATEAU DE VERSAILLES

TROIS PANNEAUX MONTÉS EN PARAVENT

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C[ie], Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle, paraît le 3e samedi de chaque mois*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 112 LES ARTS Avril 1911

Photo Hanfstaengl. JEAN VAN EYCK. — LES ANGES CHANTEURS

HUBERT VAN EYCK. — LES ANGES MUSICIENS

VOLETS DU RETABLE DE L'ADORATION DE L'AGNEAU (ouvert)

(Musée de Berlin)

LES FRÈRES VAN EYCK

La Direction de la Revue a bien voulu accepter que je résume ici mon récent ouvrage (1) sur les fondateurs de la peinture flamande, avec permission d'insister un peu davantage, sous ma seule responsabilité, sur mes idées personnelles. Ne nous attardons pas aux préliminaires, car le sujet est vaste, même eu égard à la place qui m'a été généreusement octroyée. Quelle est, d'abord, la situation des deux frères dans l'histoire de l'art ?

(1) Hubert et Jean Van Eyck. In-4°, avec 80 illustrations hors texte. Bruxelles, G. Van Oest, 1910.

Plusieurs semblent considérer leur apparition comme un phénomène de génération spontanée. L'éclosion de ces deux génies, si brusque soit-elle, est pourtant le résultat d'une longue évolution antérieure. Elle est moins brusque que l'apparition, au milieu du XIIe siècle, du génie inconnu qui créa les nobles statues du portail nord de la cathédrale de Chartres. Celui-là fut le véritable initiateur de l'art moderne. Son œuvre fut l'éducatrice de tout l'Occident chrétien; de l'Italie en particulier, avec les Pisani. C'est de lui que procédèrent les créateurs des vitraux français, à grandes figures, du XIIe siècle; puis, moins directement, mais tout aussi sûrement, Giotto, qui, à son tour, prit le flambeau. Avec lui, en ce qui touche à la peinture, l'Italie devient la grande institutrice des nations, de la France elle-même, déchue du premier rang, mais qui transmet ces leçons aux artistes des Pays-Bas, de plus en plus nombreux chez elle à mesure qu'avance le XIVe siècle. Le moment arrive où, parmi les artistes que protègent les rois et les princes français, les Flamands rivalisent de nombre et de talent avec ceux de notre pays. En Flandre, ou, plus exactement, dans le Limbourg, une tradition éducatrice s'est établie, sous l'influence française; tradition indispensable, sans laquelle le génie même avorterait presque sûrement, comme une graine tombée sur un mauvais terrain.



Photo Hanfstaengl (Munich).

JEAN VAN EYCK. — L'HOMME A L'ŒILLET

(Musée de Berlin)

Mais, dira-t-on, quel abîme entre les Van Eyck et leurs prédécesseurs immédiats! Chacun des grands maîtres italiens a eu pour éducateur un artiste de large envergure qui fut son précurseur : rien de semblable avec les Van Eyck !

Nous répondrons à cette objection par une remarque qui, nous semble-t-il, n'a pas encore été faite. D'après l'opinion générale, Jean Van Eyck était de vingt ans plus jeune que son frère, dont il reçut sans doute les leçons. Or, vingt ans, c'est précisément la différence d'âge qui sépare Léonard de Vinci de son maître et précurseur Verrocchio. Si nous arrivons à faire admettre, comme cela nous paraît certain,

qu'Hubert, très grand artiste d'ailleurs, fut franchement inférieur à son frère, l'apparition de la peinture flamande aura quelquechose de moins déconcertant, de plus conforme aux lois ordinaires de l'évolution.



JEAN VAN EYCK. — SAINTE BARBE
(Musée d'Anvers)

Mais, pour traiter à fond le problème de l'âge relatif des deux frères, il faut connaître l'œuvre fameuse entre toutes, celle qui fit leur gloire : le retable de Saint-Bavon de Gand. Ce polyptyque, le plus grand qui ait été consacré à la représentation d'une idée chrétienne, suffirait largement à légitimer la réputation des deux frères, même si le reste de leur œuvre avait péri.

Sur les quatre volets du retable fermé on aperçoit, entre les donateurs (Josse Vydt et sa femme), les deux *Saint Jean*, l'un précurseur, l'autre biographe de l' « Agneau » ; au-dessus, *l'Annonciation ;* plus haut encore, les deux prophètes juifs et les deux sibylles païennes annonciateurs du « roi d'Israël », qui sera aussi l'Agneau et réalisera le mystère de la Rédemption. L'idée mystique se complète dans l'intérieur du retable, forme deux étages. En haut, sur les volets extrêmes, Adam et Ève, symbolisant la faute, cause première de la Rédemption ; entre eux, trois figures de grandeur colossale : *Dieu le Père*, bénissant ; la *Vierge* et *Saint Jean-Baptiste*, escortés des deux groupes des *Anges chanteurs* et des *Anges musiciens*. Tout l'étage inférieur, volets compris, est destiné à représenter, dans un vaste paysage qui est l'image du ciel, la scène même de l'*Adoration de l'Agneau* par les *Apôtres*, les *Précurseurs*, les *pieux Laïques*, pendant que les *Juges intègres*, les *Chevaliers du Christ*, les *Ermites* et les *Pèlerins* traversent des vallées rocheuses pour venir s'associer à l'acte d'adoration, auquel prennent part aussi, à l'arrière-plan, les *Anges* et les *Archanges*, les *Saints martyrs* et les *Saintes martyres*.

C'est l'Adoration de l'Agneau, telle qu'elle est décrite dans la *Légende dorée*.

Au bas de l'extérieur de ses volets, sur l'encadrement, le retable porte une inscription qui, jusqu'à l'heure présente, n'a jamais été transcrite tout à fait exactement. M. Th. Reinach, se servant d'une grande photographie qu'il a fait exécuter au musée de Berlin, où sont conservés ces volets, a publié dans la *Gazette des Beaux-Arts* le texte, rigoureusement fidèle, de toute la partie encore visible de l'inscription. Les mots ajoutés entre parenthèses sont ceux dont l'inscription originale ne conserve que des traces incomplètes. Ils ont été restitués d'après une copie manuscrite du

XVI[e] siècle, d'ailleurs fautive sur un point, mais que le sens permet de corriger.

Voici le texte définitif :

(PICTOR) HVBERTVS EEYCK. MAIOR QVO NEMO REPERTVS
JNCEPIT. PONDUS. Q) JOANNES ARTE SECONDVS
(FRATER PERFE)CIT. JVDOCI VIJD PRECE FRETVS
VersV seXta MaI. Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Ce qui signifie :

« Le peintre Hubert Eyck — jamais plus grand ne s'est rencontré — a commencé, et son frère Jean, le second dans son art, — a terminé ce lourd travail, à la prière de Josse Vyd. — Par le vers (que voici), le 6 mai vous convie à contempler l'œuvre achevée. »

Le dernier vers est un chronogramme : les majuscules représentent les lettres tracées en rouge dans l'inscription ; celles-ci, groupées et additionnées convenablement, donnent, en chiffres romains, la date 1432. C'est donc le 6 mai 1432 que le retable fut exposé aux regards de tous.

Plusieurs diront sans doute : « Est-ce donc si difficile de copier une inscription qu'on a sous les yeux ? »

Évidemment, puisque tout le monde, sans exception jusqu'ici, — moi compris, je le confesse, — avait commis quelque erreur, oublié quelques points, brouillé l'IJ et l'Y (qui, il est vrai, s'équivalent); interprété la lettre Q, suivie d'un signe abréviatif, en QVOD au lieu de QVE; ajouté mal à propos un S à VERSV par suite d'une fausse interprétation du sens. Pour ce qui touche au sens, à la métrique et à tout le reste, il était bon que l'œuvre d'interprétation et de lecture fût entreprise par un épigraphiste consommé, habitué à une exactitude minutieuse, familier avec la métrique latine de la période classique et celle, plus ou moins corrompue, du moyen âge.

Chose amusante, la preuve que l'exactitude absolue dans la copie d'une inscription est difficile à atteindre, c'est que la transcription de M. Th. Reinach elle-même n'est pas rigoureusement exacte ! L'erreur provient d'une inadvertance bien vénielle, mais enfin elle existe ! Dans le texte destiné à reproduire tout ce que l'inscription offre de lisible, l'auteur a réintégré par distraction le mot *PICTOR*, qui est en réalité presque absolument effacé, illisible, en tout cas. Mais ce lapsus n'ôte rien à la valeur de la rigoureuse méthode grâce à laquelle notre savant confrère a donné aux historiens d'art une transcription « désormais assurée ».

Notre contribution au travail du déchiffrement du re-



Photo Bruckmann. HUBERT VAN EYCK. — DONATEUR AVEC SAINT MICHEL. — SAINTE CATHERINE
Volets de gauche et de droite du triptyque
(Musée de Dresde)

table est petite. M. Th. Reinach a bien voulu la signaler. Dans les parties plus ou moins complètement effacées de l'inscription, plusieurs historiens d'art avaient admis que le mot *PICTOR*, restitué d'après une ancienne copie, était trop long pour entrer dans l'espace vide. Par des mensurations rigoureuses, j'ai prouvé que cet espace était précisément celui qui convenait pour les lettres du mot. Un travail analogue m'a permis de montrer que toutes les traces de lettres encore subsistantes du second mot du troisième vers, reconstitué sur un feuillet de papier à calquer, convenaient parfaitement au mot *PERFECIT* et ne pouvaient convenir qu'à lui.

Ces considérations, un peu longues pour un sujet presque étranger à l'art, auront le mérite d'initier quelques lecteurs aux méthodes de plus en plus minutieuses que les historiens d'art appliquent à leurs recherches.

* * *

Quelles sont les dates de naissance des deux frères ? Pour Hubert, nous avons un renseignement assez précis : Carel van Mander, qu'on appelle avec raison le Vasari flamand, affirme qu'Hubert naquit « vers 1366 ». La date approximative de la naissance de Jean repose sur une conjecture dont il s'agit d'apprécier la valeur. Vers le milieu du XVIe siècle, deux peintres, non de génie, mais de grand talent, furent chargés de nettoyer le retable. Ils crurent, à de certains indices, peut-être à des particularités de costume qui nous frappent moins aujourd'hui, reconnaître les portraits des deux frères dans deux personnages du volet des Juges intègres : l'un coiffé d'un bonnet de fourrure et âgé d'environ cinquante-cinq ans ; l'autre, plus jeune d'une vingtaine d'années, dont la coiffure était une sorte de turban ceint d'un grand foulard négligemment noué. Cette supposition, transmise pendant deux siècles et demi, devint un article de foi. Mais, il y a quelques années, notre savant confrère M. James Weale, qui croyait, comme tout le monde, que cette opinion était fondée sur quelque document, s'avisa de chercher la pièce d'archives — et ne trouva rien. Il conclut que la croyance à l'existence des portraits des deux frères était une simple légende, née seulement au milieu du XVIe siècle et dénuée de tout fondement.



Photo Hanfstaengl (Munich).

JEAN VAN EYCK. — L'HOMME AU TURBAN
(*National Gallery. — Londres*)

Je fus de son avis pendant quelque temps. Mais, en 1906, étant allé voir à Londres l'exposition flamande du Guildhall, je profitai de l'occasion pour étudier à nouveau les Van Eyck de la National Gallery. Je pus le faire mieux que jamais, car le secrétaire de cet admirable musée eut la courtoisie de faire ôter pour moi les glaces qui protègent les tableaux contre la poussière..., un peu aussi contre les regards des travailleurs. Je fis alors une remarque inattendue : dans le portrait de l'*Homme au turban*, la bouche aux coins contractés, les narines gonflées, les yeux attentifs et légèrement clignés, ne sont pas ceux d'un modèle qui pose, mais ceux d'un peintre qui étudie sa propre image dans un miroir. C'était donc le

portrait de Jean Van Eyck par lui-même. La signature en faisait foi.

L'effigie, si l'on tenait compte de la vieillesse apparente plus précoce chez les gens de ce temps-là, était celle d'un homme d'environ quarante-huit ans. Elle portait la date du 21 octobre 1433. Jean était donc né vers 1385, une vingtaine d'années après son frère.

Pure coïncidence ou déduction juste ? Et d'abord, peut-on vraiment affirmer, avec quelque certitude, qu'une peinture est un autoportrait ?

A mon avis, cela est possible, facile même, pour qui s'y est un peu exercé. Qu'il me soit permis de raconter ici un fait personnel tout à fait probant.

En 1909, autorisé par un collectionneur de Madrid, M. Traumann, à visiter sa collection, j'y remarquai un portrait d'homme en buste, sans mains. Après l'avoir examiné, je dis à son propriétaire :

« C'est le portrait d'un peintre par lui-même. »

Et je lui expliquai sur quels indices d'attitude et de physionomie se fondait mon opinion.

Mon hôte me laissa parler jusqu'au bout, puis me dit :

« Vous avez vu juste. Quand je l'ai acheté, le tableau représentait un peintre tenant sa palette et ses pinceaux. Mais j'ai été obligé d'en couper la partie inférieure, par trop délabrée et qu'il aurait fallu repeindre presque en entier. »

Cette vérification *a posteriori* ne confirme-t-elle pas le diagnostic porté sur l'*Homme au turban ?*

Question subsidiaire : le plus jeune des cavaliers des *Juges intègres* ressemble-t-il à l'*Homme au turban ?* Rien n'est plus délicat que ces questions de ressemblance. Des gens de culture égale peuvent avoir, à propos d'un problème de ce genre, des opinions radicalement opposées. Mais les discordances d'appréciation diminuent beaucoup dès que les jugements fondés sur une vague impression d'ensemble prennent pour base un examen détaillé, « anthropométrique ». Si l'on procède ainsi, on verra que, malgré une différence d'âge évaluable à treize ou quatorze ans, le jeune « juge intègre » et l'*Homme au turban* offrent des ressemblances profondes. Ajoutons à cela que leurs coiffures sont de forme identique.

Ce n'est pas tout. M. James Weale a récemment signalé un catalogue manuscrit de la collection de Lord Arundel, rédigé après la mort de sa veuve, en 1655, où il est fait mention d'un portrait « de Jean Van Eyck par lui-même », qui, d'après M. Weale, est entré depuis lors à la National Gallery.

Un fait encore, pour épuiser la question. Descamps, le biographe des peintres, mentionne la présence, au XVIIIe siècle, du portrait de la femme de Jean Van Eyck dans la chapelle de la gilde des peintres de Saint-Luc, à Bruges. Ce panneau était attaché avec une chaîne, parce que le « portrait de Jean Van Eyck par lui-même » avait été volé dans le même endroit.

Toutes les vraisemblances sont pour que ce dernier autoportrait soit celui qui est entré chez Lord Arundel et de là à la National Gallery.

* * *

Plus nous avançons, plus les questions deviennent importantes et compliquées. Par qui le retable a-t-il été peint ? Nous renvoyons à notre volume ceux de nos lecteurs qui veulent suivre, à ce sujet, les tâtonnements de plus en plus heureux de nos pré-



JEAN VAN EYCK. — ÈVE ET ADAM
Volets du « Retable de l'Adoration de l'Agneau » (ouvert)
(Musée de Bruxelles)

décesseurs. Nous ne parlerons ici que de nos conclusions.

Prenez, dans le retable, les volets des *Anges chanteurs* et des *Anges musiciens*. Il nous semble impossible que vous ne trouviez pas dans le premier un caractère réaliste, accentué jusqu'à la laideur. Les anges chanteurs sont des plébéiens, des enfants de chœur. Ils chantent avec tant d'application qu'ils en arrivent à faire de petites grimaces. Les anges musiciens, au contraire, sont de délicieux aristocrates, dont la grâce a quelque chose de féminin. Voilà une différence caractéristique. Elle a déjà été signalée. Mais la comparaison seule des deux panneaux à ce point de vue ne serait pas tout à fait décisive. Ce qu'on a oublié de remarquer, c'est que les Anges chanteurs et les Anges musiciens diffèrent encore plus profondément par l'exécution. Dans le panneau réaliste, on dirait que les figures ont été dessinées avec le burin aigu d'un graveur, modelées par le ciseau d'un puissant sculpteur. Tout y est un peu sec : les contours des visages, des narines, des lèvres. Les sourcils, les cheveux y sont exécutés un à un, sans que, toutefois, l'effet de masse ou de légèreté en souffre sérieusement. La facture a donc pour caractère général la précision, la franchise et la force. Comparez maintenant les *Anges musiciens :* tout y est peint dans une pâte souple et légère; les cheveux sont exécutés en un frottis léger, où des fils peu nombreux et d'une finesse extrême viennent mettre de l'air. Les paupières, les sourcils sont faits d'un large trait de pinceau. La distribution de la lumière sur les chairs n'est pas moins différente : chez le « sculpteur », la lumière est large et calme; chez l'auteur des *Anges musiciens*, il y a des « caresses de lumière », des luisants, de petits rehauts blancs, — rehauts sans sécheresse pourtant, car, avec lui, nous sommes dans le royaume de la souplesse et de la douceur; — et ces qualités se retrouvent partout, dans les vêtements, dans les objets de nature morte.

Si l'on attribue à ces remarques toute l'importance qu'elles méritent, la séparation du travail des deux frères dans le retable est accomplie. On ne rencontre la puissante exécution des *Anges chanteurs* que dans les deux volets d'*Adam* et d'*Eve* du retable ; on retrouve, en revanche, la souplesse, la morbidesse, les caresses de lumière des *Anges musiciens* dans toutes les autres parties du retable, sans exception. Et comme les qualités de modelé robuste, d'accent incisif, de lumière calme sont partout dans les œuvres signées de Jean, il s'ensuit que le problème de la séparation entre Hubert et son frère est, à notre avis, complètement résolu, au moins à propos du retable. Et les termes mêmes que nous avons employés pour caractériser les deux genres d'exécution et de conception de l'art montrent suffisamment qu'à notre avis Hubert est au-dessous de Jean autant que le charme et la grâce sont au-dessous de la puissance et de la grandeur. Parmi les Flamands du xv[e] siècle, Hubert a peut-être des égaux, sinon même des supérieurs ; Jean n'en a pas. C'est au modeste Jean, et non à son frère, qu'aurait dû s'appliquer la formule : *MAJOR QUO NEMO REPERTUS*, et c'est Hubert qu'on doit appeler *ARTE SECUNDUS*. La vraie place de l'aîné est d'ailleurs assez belle pour demeurer très enviable.

⁂

A l'heure présente, il n'existe dans aucun musée un ouvrage attribué à Hubert seul. Les volets du retable conservés au musée de Berlin sont sous la firme commune : « Hubert et Jean Van Eyck »; tout le reste de l'œuvre est attribué à Jean.

Je me suis amusé à faire un calcul : supposons que les deux frères aient laissé chacun trente tableaux ; combien y a-t-il de chances pour que les trente ouvrages d'Hubert (le retable mis à part, bien entendu, à cause de ses chances spéciales de conservation) aient tous disparu, ceux de Jean s'étant tous conservés ?

Le calcul des probabilités répond : — Une chance favorable : quatre *milliards de milliards* de chances contraires.

Cela revient à dire qu'on a la certitude à peu près absolue que, parmi les tableaux actuellement attribués à Jean, un certain nombre sont de la main d'Hubert. Quels sont-ils ? Naturellement, ceux qui offrent la charmante douceur d'exécution, le ragoût plus « moderne » (malgré l'antériorité chronologique) ; les chairs amoureusement caressées, sans lignes apparentes ; le jeu harmonieux des valeurs ; les « caresses de lumière », qu'on ne trouve jamais dans les peintures signées de Jean. Or, dans les ouvrages non signés qui renferment ces particularités, on en trouve toujours une autre, très importante, dont nous n'avons pas encore parlé : l'exécution des draperies *dans la pâte*, tandis que les draperies des tableaux authentiques de Jean sont toujours *en glacis*, c'est-à-dire en couleurs minces et transparentes (1). L'ensemble de ces caractères, quand il se rencontre dans une œuvre non signée, permet, croyons-nous, d'assigner l'œuvre à Hubert, avec une vraisemblance très voisine de la certitude. Comparez la *Vierge van der Paele*, du musée de Bruges, signée de Jean, avec le délicieux triptyque de Dresde : celui-ci réunit toutes les caractéristiques d'Hubert, plus une, non encore mentionnée : la merveilleuse beauté du paysage, telle qu'elle existe dans tout le retable.

Ce paysage renferme tout un morceau de nature dans un espace à peine plus grand que la surface d'un ongle. Mais cela ne serait rien s'il n'offrait en même temps toutes les qualités qui se retrouvent dans le paysage moderne : la profondeur du ciel, la fraîcheur des verdures, la solidité des terrains onduleux sur lesquels se succèdent des champs de blé mûr et de gras pâturages ; l'élégante vérité des arbres, qui se pressent autour du château seigneurial ou se dispersent dans la campagne jusqu'à l'horizon de montagnes claires qui barre la profondeur du ciel bleu.

Jean n'atteignit jamais, dans le paysage, à une telle perfection. Le ciel de ses *Anges chanteurs*, il est vrai, brille comme une pierre précieuse ; mais dans les deux ouvrages authentiques de lui où le paysage prend de l'importance, — la délicieuse *Sainte Barbe* d'Anvers et la *Vierge* d'Ypres, — tout compte fait, il n'a pas la délicatesse d'exécution, ni la justesse de perspective aérienne, ni l'arrangement pittoresque des terrains et des arbres, que l'on admire dans tout le retable, dans l'échappée du volet de Dresde, dans les *Trois Marie* et dans tous les ouvrages que, pour d'autres motifs, nous attribuons à Hubert. Sans doute les paysages de la *Vierge* d'Ypres sont retouchés, mais on peut les juger d'après leurs parties restées intactes.

Cette remarque nous paraît très importante : elle va

(1) Il n'y a à cette règle qu'une seule exception : les donateurs du retable ont des robes peintes en glacis, bien que tous les autres caractères soient ceux d'Hubert. Collaboration de Jean ? Peut-être ; mais il est tout aussi simple d'admettre qu'Hubert, qui préférait la pleine pâte, savait peindre en glacis, le cas échéant.

nous permettre de trancher une question fort discutée, celle de la paternité de la *Vierge* Rolin, du Louvre. Ceux qui croient celle-ci, en entier, de Jean, devraient, pour être logiques, — et quelques-uns l'ont été, — accorder à Jean l'exécution de tous les ouvrages qui renferment des « plein-air » aussi parfaits. En ce cas, Hubert disparaît de nouveau, Jean a créé l'œuvre entier... Mais les différences de facture que nous avons signalées rendent l'hypothèse insoutenable. Pour nous, et pour d'aucuns qui ont ensuite hésité, la Vierge, l'enfant et les anges de la *Vierge* Rolin sont de la main de Jean, de celle qui peignit la *Vierge van der Paele ;* le donateur est probablement de la main de Jean, d'après un dessin d'Hubert (nous renvoyons à notre livre pour l'examen de cette thèse en apparence subtile) ; tout le reste dénote à coup sûr, selon nous, l'esprit d'invention raffiné et la main spirituelle d'Hubert.

* * *

Le moment était-il venu d'aborder, comme nous l'avons fait, la question du classement chronologique des ouvrages des deux frères ? Oui, à condition de se borner à un classement provisoire, à une liste émaillée de signes d'interrogatifs, faite pour servir de point de départ aux discussions futures. A la fin du siècle dernier, une telle entreprise eût été illusoire : on a pu y songer plus sérieusement après la publication des *Heures* de Turin, grâce à la date certaine — 1416-1417 — fixée par M. Paul Durrieu. A celle-là, nous avons ajouté une estimation moins précise, mais presque aussi importante : dans un volet du triptyque de Dresde, le collet en entonnoir du donateur est d'une forme qui a cessé d'exister vers 1410, pas plus tard. Ce n'est plus dans les sept ou huit dernières années de sa vie qu'il faut, comme on l'avait fait, localiser l'œuvre d'Hubert, c'est à ses vingt, sinon ses trente dernières années, qu'on doit remonter. Notez qu'en l'an 1400, Hubert était déjà âgé d'environ trente-quatre ans, ce qui est déjà bien tard pour un début.

La question chronologique est venue aussi, à mon appui, d'une façon fort heureuse, lors de mon attribution à Hubert de trois ouvrages intimement liés, dont la paternité était restée jusqu'ici méconnue. On a vu et admiré, — peut-être pas assez, — à l'Exposition des Primitifs flamands de Bruges, en 1902, un tableau prêté par l'église Saint-Sauveur : le *Christ en croix* avec quatre anges portant les instruments de la Passion et avec la Vierge présentant un donateur. L'opinion générale fut que ce Christ était l'œuvre d'un « imitateur du Maître de Flémalle » qui travaillait « vers le milieu du xve siècle ». Je la partageai vaguement, non sans me dire que cet imitateur était au moins aussi grand artiste que son



Société photographique de Berlin.

HUBERT VAN EYCK. — LE RETABLE DE L'ADORATION DE L'AGNEAU (fermé)

(Cathédrale Saint-Bavon. — Gand)



HUBERT ET JEAN VAN EYCK. — LE RETABLE DE L'ADORATION DE L'AGNEAU (ouvert)
(Cathédrale Saint-Bavon. — Gand)



Photo Hanfstaengl. HUBERT VAN EYCK
LES JUGES INTÈGRES. — PORTRAITS PRÉSUMÉS DE H. ET J. VAN EYCK
Volet du retable de l'Adoration de l'Agneau
(Musée de Berlin)

modèle. Peu après, la rencontre, dans la collection Aynard, d'un *Christ en croix* qui était évidemment une étude d'après nature pour le tableau de Saint-Sauveur, m'ouvrit un nouvel horizon. Le *Christ* Aynard me parut être évidemment du même auteur que celui du *Calvaire* de Berlin. Les anges étaient d'une autre main que le Supplicié, mais non pas d'une facture plus moderne; par le type des traits et par la coiffure, ils appartenaient en outre au début du xve siècle. Un nouveau voyage à Bruges me permit de constater que le capuchon rabattu sur les épaules du donateur indiquait, lui aussi, une date extrêmement ancienne, car une telle forme de vêtement, très usitée au xiv[e] siècle, a disparu au cours des toutes premières années du xv[e]. La photographie du tableau de la collection Traumann de Madrid (nous avons vu l'original plus tard) ramenait aussi, par la coiffure de la donatrice, à une date voisine de 1400. Fait invraisemblable, mais réel, ce n'est qu'après ces remarques que j'aperçus dans le tableau de Bruges, tant de fois examiné, la preuve la plus évidente de son ancienneté. Le pavement sur lequel le donateur est censé s'agenouiller est tout à fait vertical, sans la moindre perspective! Cette ignorance absolue de la perspective est un des caractères qu'on ne retrouve pas après les premières années du xv[e] siècle. Par l'ensemble de leurs qualités, j'ai cru pouvoir attribuer, avec quelque certitude, ces trois beaux ouvrages à Hubert Van Eyck. Mais si d'aucuns voulaient à toute force douter de cette attribution, il devrait nous rester au moins le mérite, à leurs yeux, d'avoir fait remonter d'une cinquantaine d'années en arrière l'époque de leur exécution. Toutefois l'attribution elle même paraîtra sans doute certaine à ceux qui pensent que le *Calvaire* de Berlin est un Hubert Van Eyck.

Le *Burlington Magazine*, dont le savant directeur nous a d'ailleurs promis d'insérer une rectification, a laissé passer une note d'après laquelle nous aurions « attribué à Hubert *des* tableaux signés de Jean ». Les seuls ouvrages qui — par erreur — puissent avoir été visés dans cette note sont : la *Vierge* d'Incehall, dont nous avons dit qu'elle avait été entièrement exécutée par Jean, sans doute d'après un dessin d'Hubert, et le *Christ* de face, du musée de Berlin, que nous avons déclaré être une faible copie d'un Hubert perdu, avec la signature de Jean ajoutée par un maladroit faussaire. Ceci soit dit pour prévenir la formation d'une légende.

* * *

Nous renvoyons à notre livre pour l'examen des divers ouvrages que nous attribuons, soit avec grande probabilité, soit avec quelque vraisemblance, à Hubert Van Eyck. Ces problèmes délicats offrent, on le sait, bien des surprises. Si nous nous sommes trompé sur certains points, nous sommes disposé à le reconnaître, pourvu qu'on nous offre des arguments convaincants. Mais, de toutes les tentatives que nous avons faites pour établir plus nettement la situation des frères Van Eyck dans l'histoire de l'art; pour préciser un peu davantage leur date de naissance en établissant que l'*Homme au turban* est un autoportrait; pour séparer la main de Jean de celle d'Hubert dans les parties du retable et dans les tableaux non signés; pour classer provisoirement, au point de vue chronologique, les œuvres des deux frères; enfin, pour attribuer à Hubert, parfois sous toutes réserves, certains ouvrages méconnus, nous avons la pleine persuasion qu'il restera quelque chose. Peu ou beaucoup? L'avenir le dira.

E. DURAND-GRÉVILLE.



LE MUSÉE ET LES DONATEURS

Le mouvement de la vulgarisation a pris, de nos jours, dans le domaine artistique, une importance qu'il n'avait jamais eue. Le Musée tient la place d'une église, dédiée à l'homme et à son génie. Tout voyageur est un pèlerin qui, à la fin des journées, est harassé de ses stations admiratives : il a mal à la nuque et aux yeux d'avoir trop contemplé.

Qui a vu l'Italie, il y a un quart de siècle, et la revoit maintenant, trouve une véritable cohue là, où quelques visiteurs erraient jadis. On peut à peine se retourner dans la Chambre de la Signature, et l'on marque le pas, au Pie Clementin.

Cet empressement a des causes profondes. A mesure que les anciens motifs d'enthousiasme s'affaiblissent, on en cherche de nouveaux : et le Musée parle d'immortalité et d'idéal à des gens qui n'entendent plus que confusément les voix de la tradition.

Aussi, cette zone esthétique, où se rencontraient seuls autrefois l'artiste et l'amateur, subit un envahissement où toutes les classes sociales se mêlent ; et comme les questions de goût touchent de très près aux questions de morale, on doit se rendre compte que l'ancien cabinet du Roi, devenu public, a pris un sens éducateur ; et enfin que diriger un musée, c'est avoir charge d'âmes

Cet ancien cabinet du Roi, colossalement agrandi et continuellement ouvert à tous, s'élève à un rôle civilisateur. On n'y va pas pour l'étude seule, comme aux Arts et Métiers, on y va rêver, on y va contempler, en mille objets divers, le spectacle de la perfection.

Il faut des contes aux enfants, et des chefs-d'œuvre aux hommes. Quand l'imagination a perdu sa plasticité dans les heurts de la vie, on ne croit plus au merveilleux et l'on veut des merveilles réelles. C'est au Musée, et là seulement que l'on voit les plus belles princesses du monde, les princes charmants et les fées ; car c'est là que les véritables enchanteurs montrent les prodiges de leur art, là qu'ils ont débarbouillé et habillé Cendrillon et Peau-d'Ane, là que Psyché apparaît aussi belle qu'au jour où Éros l'aima.

Nicolas Machiavel, dans une lettre célèbre, raconte sa vie misérable d'homme supérieur dédaigné et relégué à la campagne. Le soir venu, il entrait dans son *studio*, après avoir quitté ses habits de paysan et revêtu ses habits de cour : « Je pénètre dans l'antique sanctuaire des grands hommes du passé. Accueilli par eux avec bienveillance, je m'entretiens avec eux, je leur demande compte de leurs actions ; ils me répondent avec bonté, et pendant quelques heures, j'échappe à tout ennui ; j'oublie mes chagrins, je ne crains plus la pauvreté, et la mort même ne saurait m'épouvanter. »

Le Musée est le *studio* du passant, où sans l'effort d'une lecture, les yeux contemplent, non seulement les hommes illustres, mais les esprits célestes, où l'on voit mieux que les actions célèbres, les plus étonnants mystères de la foi, et la gloire des dieux et le corps des nymphes, et la joie du Cithéron et la douleur du Calvaire.

Les plus indicibles rêves de l'humanité s'offrent au spectateur ; ici les amantes de Jupiter, nues et splendides, là les vierges de Jésus plus belles sous leurs voiles. A chaque figure, on peut demander compte de son expression ! Quel intérêt transcendantal !

Ainsi accueilli par les hommes les plus subtils et par les femmes les plus enivrantes et qui répondent avec bonté, qui n'oublierait ses chagrins ? qui ne sentirait l'effroyable illusion de la richesse, en se sentant subitement fécond en pensées et vibrant d'impressions, et qui penserait à la mort, parmi toutes ces preuves de l'immortalité ?

Peut-être la notion des conservateurs de galerie est-elle un peu différente ! Ils vivent avec le génie et le talent ; et cette familiarité les empêche de ressentir la forte émotion du profane ; comme ces prêtres joyeux de Saint-Pierre de Rome qui font un si vif contraste avec la componction craintive des sincères pèlerins. Peut-être aussi, chez la plupart, les préoccupations documentaires du chartier l'emportent sur le sentiment esthétique. Ils sont plus attentifs

à l'historicité des œuvres qu'à leur rayonnement sentimental. Quel que soit le penchant du *custode*, le désir du visiteur est bien celui que j'ai interprété; il vient au musée, comme Machiavel, à la fin de sa journée campagnarde, venait dans son *studio*, le considérant aussi en sanctuaire antique des génies du passé.

L'administration ne sourirait-elle pas à cette épithète, trop grandiloquente à son gré? Elle aurait tort, l'enthousiasme est un des plus beaux rites de l'homme civilisé : et le lecteur comprend maintenant que j'ai pu dire en commençant que le directeur d'une galerie publique avait charge d'âmes.

Son premier devoir, et dont aucune considération ne saurait le dispenser, consiste à certifier l'anthenticité et la beauté des œuvres offertes aux visiteurs; j'allais dire aux fidèles, tellement j'estime la noble conception de Ruskin comme véridique. Ce grand esthète, que le monde peut envier à l'Angleterre, a renouvelé l'exhortation platonicienne, il a demandé au chef-d'œuvre une moralisation autrement large et radieuse que celle de la philosophie : il a eu ce coup de génie de transposer la sensation d'art, du domaine froid et érudit de la curiosité où elle languissait, sur le plan de l'idéalité pratique, il a tiré de l'Art un mysticisme éblouissant.

Sans le suivre dans ses spéculations lyriques, la mission du musée ne peut se réduire, aux yeux de personne, à une leçon de métier; le chef-d'œuvre ne s'adresse pas en modèle à des élèves, en document à des historiens, il s'offre à tous ceux qui le sentent, comme les beautés de la nature, sans égard au degré d'instruction.

Le devoir administratif de ne livrer à l'admiration que de belles choses se trouve aujourd'hui subitement compliqué et difficile.

Celui qui a formé une collection avec amour, avec peine, à grands frais, ne songe pas sans tristesse à sa fatale dispersion. Les chers objets si amoureusement réunis, si chèrement payés passeront dans quelles mains?

Le collectionneur sait bien que sa galerie sera dispersée par l'héritier, et qu'il n'y a qu'un salut pour elle : le don à l'État.

En outre, ce don se trouve récompensé par une quasi-immortalité. Qui connaîtrait le docteur Louis La Caze, sans la salle qui porte son nom? Je ne sais point de gloire plus légitime que celle attribuée à l'amateur qui offre à tous les trésors amassés, à la condition que ces trésors soient vraiment précieux et dignes de prendre place parmi les incontestables merveilles du lieu.

L'Angelus de Millet, ce *1814* qui ne vaut pas une lithographie de Raffet, seraient à leur place en province.

« A cheval donné, on ne regarde point les dents. » Ce dicton de foire n'est pas de mise au domaine de la qualité. Un musée ne vend pas : la valeur marchande n'existe donc pas pour lui.

Il y a trois raisons, dont une seule suffit, pour accueillir au Louvre une œuvre d'art.

Sa beauté. La Vierge de la collection Stœffel, à Francfort, est d'auteur inconnu, mais d'un charme incontestable. — Son historicité. La Madone Tricherousa, à Chilandari, est laide, mais elle intéresse comme spécimen du mont Athos. — Sa nationalité. Il est clair que les balbutiements de l'art français doivent être accueillis avec piété.

Pour d'autres galeries il y a une quatrième raison : le régionalisme ou la spécialisation. Au musée Arlaten, il s'agira plutôt que l'œuvre soit provençale qu'esthétique, et au musée Carnavalet, ce qui représente Paris et touche à la Révolution se trouve bien venu; quoique dans cette voie l'encombrement soit à prévoir, comme il advient à Cluny.

Le Louvre, en sa qualité de Musée par excellence, ne doit s'ouvrir qu'aux choses excellentes.

Malheureusement, deux idées, bonnes en elles-mêmes et lourdes de conséquences, circulent. Compléter! Enrichir!

Compléter, ce serait rechercher, avant toute chose, les fresques italiennes; rien ne les égale en rareté, en intérêt, en enseignement. Quoi de comparable aux deux Botticelli de la villa Lemmi, au crucifix d'Angelico quoique repeint, aux Luini du Comte Duchatel? Le Louvre n'occupe que le quatrième rang pour les Primitifs. Berlin et Londres l'emportent sur nous, sans parler de Florence. Nous n'avons ni Piero della Francesca, ni Sodoma.

C'est aujourd'hui une thèse admise que le Trecento et le Quattrocento méritent la recherche la plus passionnée. Et cependant les lacunes qui font gémir s'appellent Tiepolo, ce Boucher vénitien, Goya, le Greco et les portraitistes anglais si aristocratiques, mais d'un si faible métier à côté de nos maîtres du XIXe siècle, comme Ingres et Ricard. En fait de lacune, celle de Dürer est autrement grave que l'absence d'Hogarth.

L'idée, que le Louvre doit offrir une histoire de l'art aussi complète que possible, ralliera tous les esprits, à condition que cette valeur d'enseignement ne soit pas prise sur la valeur esthétique des ouvrages et qu'on mesure bien la distance entre un Ruysdaël et un Turner, entre une jolie lady de Ræburn et un magistral portrait de Philippe de Champagne.

Il y a des modes en esthétique et des engouements chez les amateurs. Notre Grand Musée ne saurait suivre les unes et accepter les autres, sans perdre beaucoup de son prestige.

Si le vœu de compléter conduit à payer cent mille francs un Hoppner, ce qui contredit à la fois au budget restreint et à la valeur très relative de l'artiste; le vœu d'enrichir aboutit à la poursuite du tableau cher, du tableau à cote marchande, qui tire son prestige des ventes successives, blanches ou non.

La collection Chauchard a donné lieu à un spectacle vraiment étrange : deux courants de visiteurs traversant la Galerie d'Apollon, le Salon Carré, la Grande Galerie, la Salle de Marie de Médicis, d'un pas hâtif, sans un regard ni à droite ni à gauche, comme s'il n'y avait rien aux murs de ce long parcours; c'étaient les visiteurs des tableaux mil-

lionnaires, qui allaient voir trente-trois millions en peinture et qui revenaient de cette contemplation, aveugles à tous les chefs-d'œuvre du Louvre. La collection Thomy-Thierry n'avait pas donné lieu à cette fascination : le public ignorait les prix. Sauf *le Prétoire* de Decamps, d'une importance réelle dans l'œuvre du maître, feu Chauchard n'a pas enrichi le Louvre d'une seule toile qui puisse passer pour le chef-d'œuvre du signataire : la curiosité, qui changeait les visiteurs en mouches devant le faux *Angelus* et le froid *1814*, était attristante; Mammon détournait à son profit l'hommage dû à Apollon.

Le lecteur va se persuader du péril que court le Louvre par une simple addition. Thomy-Thierry a donné 13 Corot, M. Chauchard 26, M. Étienne Moreau-Nélaton 46; avec ceux déjà possédés, nous arrivons à 90.

Ce nombre dépasse et l'importance de l'artiste, et surtout la place disponible.

Entre Thomy-Thierry et Chauchard, on atteint la trentaine pour Troyon! Deux et deux font quatre dans un porte-monnaie, non dans un musée.

Selon l'expression de Léonard « le domaine qualitatif, qui est celui de l'art, n'a aucun rapport avec la quantité ». Cela n'a pas besoin de commentaire. La seule Joconde honore plus une cimaise que cent cadres de l'école lombarde.

Même dans les galeries particulières, on observe une espèce de réaction dépréciante de certains ouvrages sur tous les autres.

Arsène Houssaye avait réuni, dans son hôtel de l'avenue Friedland, de fort belles choses : mais elles étaient mêlées à d'autres médiocres, et celles-là faisaient douter des meilleures. Comme ce charmant écrivain mettait quelque fantaisie dans les attributions, on doutait de ses toiles les plus authentiques.

On n'a pas oublié l'étonnement universel, à la révélation que la tiare d'Olbia était fausse. Un malaise surprit tout le public. Il faut que le Grand Musée ait la confiance du pays; or, le pays n'ignore pas que Troyon faisait parfois un tableau en un jour : il sait aussi que certains, qui dans dix ans auront le droit de sortir du Luxembourg, faisaient un tableau en deux heures; et cela déroute les bons esprits qui ont appris, dans les manuels, à mépriser Luca Giordano, à cause de son surnom « Luca, fa prèsto ». *(Lucas, fais vite.)*

Ce serait bien dangereux de ratifier le goût des donateurs et de subir la clause, qui pour quelques œuvres valables, en impose plusieurs de mauvaises.

Dans *l'Avare*, Cléante, qui emprunte quinze mille livres à Harpagon, n'en touche que douze, et, pour le surplus, reçoit des hardes, nippes et autres objets dont il n'a que faire.

En principe, le Louvre ne devrait plus accepter le bloc d'une collection : qu'il choisisse !

Au legs La Caze, il n'y avait rien à refuser; la donation Thomy-Thierry ne soulève pas non plus d'objection.

Comme critère, le plus simple sera le meilleur : le Louvre ne doit pas accepter ce qu'il n'achèterait pas, la question de budget écartée. Aurait-il acheté onze Troyon, quel que fût le crédit disponible?

Maintenant que le musée du Luxembourg va s'installer dans l'ancien séminaire de Saint-Sulpice, il n'y a pas de raison pour que ce musée des contemporains soit considéré comme l'antichambre du Louvre, et la plupart des œuvres doivent logiquement se disperser à travers la France.

Pourquoi n'y a-t-il pas, entre les pinacothèques, un échange des doubles et des triples, comme entre les bibliothèques? On objectera que l'œuvre originale n'a pas de double : disons des équivalents.

Parmi les Corot et les Troyon du legs Chauchard, se trouvent des spécimens précieux pour Carcassonne ou Arras, et presque fâcheux pour le Grand Musée de France, qui semble destiné à réunir, non pas des œuvres, mais des chefs-d'œuvre ou plus exactement les chefs-d'œuvre de chaque artiste.

Ces considérations seraient-elles écartées, qu'il en resterait une décisive, péremptoire, matérielle : le manque de place. Il y en aura toujours pour un ouvrage, il n'y en a déjà plus pour une galerie entière.

Une objection surgira forcément. Qui donne au Louvre ne se soucie pas de donner à Grenoble ou à Perpignan ! Soit! Mais noblesse oblige; il n'est pas possible de recevoir les vierges folles parce que, sans cela, on n'aurait pas les vierges sages. Autrement, pour un Diaz, tel amateur imposera une douzaine de Monticelli, et au nom d'Ingres on introduira Gauguin.

Ici se place une parenthèse conciliatrice : tel artiste, tel ouvrage, telle école, sont des dates, sans être valables. L'évolution artistique ne marque pas chaque étape par des succès. Il y a des erreurs, des avortements qui appartiennent à l'histoire, sans relever de l'esthétique. Quand l'archéologue recueille les tessons informes ou les fusaïoles troyennes, il conserve un document étranger à l'art, sans le proposer à l'admiration universelle. Pour ne citer qu'un exemple, le musée historique de Versailles, en ses immenses salles de la Galerie de l'Histoire de France, représente une véritable aberration de Louis-Philippe.

Mais l'Administration de 1850 commit une faute plus grande encore : lorsqu'on rendit aux héritiers d'Orléans les 505 tableaux de la Galerie espagnole, l'État ne la racheta pas aux enchères de Londres, où elle n'atteignit guère, pour sa totalité, que le prix ridicule payé au maréchal Soult pour la seule *Concepcion*, 600.000 francs.

En aucun domaine le vertige ne gagne si vite les gens. On se passionne, on s'entête, et les acquisitions récentes ne montrent pas beaucoup de sagesse. Les fluctuations du goût ont été de tout temps déconcertantes. Stendhal mettait Guido Reni au premier rang, et les Alliés échangèrent *les Noces de Cana* contre une *Samaritaine* de Le Brun.

Les exemples à citer seraient innombrables.

La collection Campana fut si bizarrement éparpillée entre les musées de France que les deux panneaux du triptyque de Mantegna allèrent à Tours, tandis que la Crucifixion du milieu restait au Louvre.

En 1862, sous M. de Nieuwerkerke, Mantegna était dédaigné, ainsi que tous les Primitifs. Jusqu'à l'exposition du Pavillon de Marsan, nos *Quattrocentistes* français avaient eu besoin d'une rubrique flamande ou allemande pour être appréciés.

Au nom de ces méconnaissances, l'amateur hardiment prône ses peintres et s'estime un précurseur de la postérité. Courbet sert d'argument pour Manet et Monet, sans tenir compte de la maîtrise technique du Franc-Comtois. On a eu raison de payer 20,000 francs *la Vague*. C'est le chef-d'œuvre de l'artiste dans le paysage, comme la *Fileuse endormie*, de Montpellier, est sa meilleure figure ; mais on a eu tort d'accepter *l'Enterrement d'Ornans*, médiocre et vulgaire toilasse qui n'a que le mérite d'être donnée.

Les maîtres d'autrefois font preuve d'une certaine égalité dans l'exécution, qu'on ne rencontre plus chez ceux du XIXe siècle. Avec eux, il faut choisir. Les huit compositions de Decamps *(Histoire de Samson)* dépassent son œuvre pittoresque à singes et à bachi-bouzouks ; *le Tepidarium* reste unique dans l'œuvre, belle pourtant, de Chasseriau, comme *la Source* dans celle d'Ingres. Si le Louvre ne choisit pas, il s'appauvrit, quelle que soit la cote marchande des tableaux exposés. L'art n'est pas de l'or et ne s'estime pas numériquement.

Le Louvre est-il un musée de chefs-d'œuvre ou un musée documentaire présentant la chronologie des écoles, et surtout de celles de France? Ainsi posée, la question s'élucide très simplement. Dans l'esprit public, il n'y a pas de doute. On veut que tout soit authentique et de premier ordre, dans ce sanctuaire; on veut y admirer avec confiance et n'être pas exposé à étudier, comme étant de la main de Raphaël, un *Apollon et Marsyas*, à peine attribuable à Caporali, Bonfigli ou autre péruginesque : et il n'y a point de maître dont on désire cent numéros, s'appelât-il Corot.

Un règlement devient nécessaire, qui augmente le stage des contemporains au Luxembourg. Dix ans ne suffisent pas à faire la preuve d'une réputation et à changer le succès en immortalité. Qui se figure, avec sang-froid, le legs Caillebotte passant au Louvre, où les Meissonier font déjà piètre figure? *Les Racleurs de parquet*, qu'on les apprécie plus ou moins, ne sont pour personne un chef-d'œuvre, ni même un ouvrage significatif.

Oserai-je dire que le Louvre correspond, dans la pensée générale, aux maîtres anciens, et que son invasion par un grand nombre d'œuvres modernes risque de changer son caractère? Il ne faut pas que des intérêts mercantiles y trouvent un point d'appui : et ils l'y trouveraient, si telles signatures en franchissaient le seuil, dix ans après la mort de l'artiste, apportant leur caractère outrancier et tapageur d'exposition à ces cimaises sereines et que ne doivent pas atteindre les passions de la vie et du temps.

Un motif milite pour la rédaction de nouvelles règles : on viole les anciennes.

L'Administration manque de calme; elle se laisse trop aisément séduire par la valeur vénale des dons, sans songer que les cotes actuelles ne se maintiendront pas. Elles tiennent trop à des groupements d'intérêts instables, et les prix ne correspondent pas au mérite et ni même à la rareté des œuvres.

Il n'y a qu'à feuilleter *le Trésor de la Curiosité*, de Charles Blanc, pour suivre, à travers les ventes anciennes, les réactions surprenantes du goût et comment, en vingt ans et moins, les lauriers trop hâtifs se fanent et s'effeuillent.

Sans trop préjuger, il est opportun de défendre les immortels des trop hardies entreprises des vivants.

Voyez ce qui se passe en province : à Orléans comme à Avignon, les inestimables panneaux du XVe siècle sont relégués dans les coins d'ombre et aux plinthes pour laisser la cimaise aux envois de l'État, aux achats des Amis des Arts. Le conservateur ne peut pas se défendre des pressions municipales ou parlementaires, qui militent, au nom de la camaraderie et de la solidarité. A Lyon, les cartons de Chenavard, cette étonnante décoration du Panthéon, ont dû céder la place aux jeunes.

Il ne faudrait pas que le Luxembourg envahît le Louvre et que le XIXe siècle fît tort à tous les autres siècles.

Je tiens Delacroix pour un magnifique génie, rien de lui n'est indifférent, et cependant le *Puma* de la collection Chauchard est une bien petite chose pour le Louvre.

Les administrateurs sont très excusables de céder à leur désir, très noble en soi, d'enrichir et compléter l'incomparable galerie. Mais je crois opportun d'éveiller l'opinion afin qu'elle empêche d'accepter des monceaux de billon et des fatras de compléments !

Que l'on ne rejette pas la conception historique et nationaliste, mais qu'on la subordonne à la beauté des ouvrages. Le nombre ici devient une tare, l'apocryphe un scandale.

Tout n'a pas été toujours pour le mieux dans notre Grand Musée. J'en donnerai un exemple qui n'atteint personne de vivant. Le paysagiste Daubigny fut employé, à son retour d'Italie, à repeindre les chefs-d'œuvre, sous la direction de Granet. On passait Léonard et Titien aux essences et aux acides, et le jus de ces savonnages, recueillis et étiquetés, servaient de toniques à d'autres vieilles toiles. J'ignore ce qui se passe aujourd'hui, mais je sais qu'il y a une lampe à alcool exactement derrière la *Joconde*, comme il y avait une bouche de calorifère sous la *Sainte Anne*, il y a quatre ou cinq ans.

Cette digression n'a d'autre but que de détruire la persuasion que le Louvre est un Walhalla pour les belles œuvres. Elles y sont en but à divers périls, les uns du dedans, les autres du dehors. Le pis qui puisse arriver à cette Cour du Génie, c'est qu'on y introduise des bourgeois ou des manants, c'est-à-dire des ouvrages moyens ou quelconques, et que le visiteur perde confiance et n'ose plus admirer, en sécurité d'esprit.

Si l'on disait demain que les reliques de Saint-Pierre de Rome sont fausses, quel coup porté à la croyance! Il ne faut donc pas que le Louvre, désormais, accueille d'autres œuvres que des chefs-d'œuvre.

PELADAN.



JORDAENS. — LES MARCHANDS DE FRUITS
(Collection de M. le baron E. Franchetti. — Rome)

UN ARTISTE IGNORÉ

(LOUIS VALLÉ)



De temps à autre un hasard heureux ou les patientes investigations de fouilleurs d'archives font surgir quelque grand artiste du gouffre d'obscurité et d'oubli où il était injustement tombé, et le replacent dans une lumière qui, parfois, atteint à l'éclat d'une apothéose. C'est ce qui se passe en ce moment pour l'admirable maître tyrolien du xve siècle Michel Pacher, encore inconnu chez nous il y a dix-sept ans (1), remis en honneur principalement par MM. Janitschek et Semper il y a une vingtaine d'années, et auquel, coup sur coup, on vient de consacrer en Allemagne plusieurs ouvrages dont deux (2) sont de véritables et définitifs monuments à sa gloire. C'est ce qui arriva également en 1904, lors de l'Exposition des Primitifs français, pour maints de nos vieux maîtres : les Enguerrand Charonton, les Nicolas Froment, et le mystérieux « Maître de Moulins ».

Voici, aujourd'hui, un nom, absolument inconnu encore hier, qui apparaît soudain dans l'histoire de l'art hollandais, en s'imposant du premier coup à notre culte avec une singulière autorité. Il nous est fourni par une toile qui, après avoir été cachée longtemps en Angleterre, est revenue un instant dans son pays d'origine pour passer ensuite entre les mains d'un expert parisien et émigrer, finalement, en Amérique. Nous en donnons ci-contre la reproduction. C'est une effigie masculine de grandeur naturelle, admirable d'acuité psychologique et de beauté de facture, et digne, en vérité, des plus riches musées. On croit lire dans un coin du tableau le nom inscrit en tête de cet article : *Vallé* (ou *Vallée*).

Quel est ce nouveau venu?

Aucun dictionnaire ne le mentionne; le *Niederlændisches Künstler-Lexikon* de Wurzbach, en cours d'achèvement, qui est, à l'heure actuelle, le répertoire le mieux à jour et le plus complet des artistes néerlandais, n'en dit pas un mot. Il paraîtrait (mais ce sont des on-dit qu'on n'a pu nous étayer d'aucun texte) qu'un certain Louis Vallé fut élève de Rembrandt, qu'à côté de la peinture il pratiquait, pour vivre, le métier de menuisier, comme Jan Steen celui de cabaretier, et qu'il fut, de plus, « sergent » à bord d'un navire faisant voile pour les Indes. Et c'est tout. Si quelque érudit possédait sur le peintre des documents plus précis, souhaitons que les lignes présentes en provoquent la mise au jour et complètent la réparation due au grand artiste qu'est ce mystérieux Vallé.

Car — nos lecteurs n'y contrediront point — il s'agit ici d'un véritable maître, non pas simple imitateur de Rembrandt comme furent maints de ses élèves, mais créateur personnel, soucieux avant tout de vérité, l'égal, tout au moins, de ses condisciples Ferdinand Bol (qu'il dépasse en pénétration) ou Fictoor. La magique atmosphère dont Rembrandt baigne ses modèles et qui leur donne, suivant l'expression de Fromentin, « je ne sais quel accent de l'autre monde qui rend la vie réelle presque froide et la fait pâlir », fait ici défaut, il est vrai; mais la justesse de l'observation, l'intensité de la vie, la largeur de la touche, la beauté de la matière, qu'on sent à la fois souple et grasse, toutes ces qualités de grand peintre, où les trouverait-on mieux réunies que dans cette toile? Nous avons affaire ici à un artiste non seulement rompu aux difficultés de son métier, pleinement maître de son pinceau, mais — ce qui n'est pas moins essentiel quand il s'agit d'un portraitiste, — à un observateur aigu, qu'on sent élevé à bonne école, enseigné à scruter, sous les apparences extérieures, la vérité intime. Moins virtuose, certes, qu'un Franz Hals, mais, dans sa discipline et sa simplicité, autrement profond et émouvant, admirez comme il a su mettre sur ces traits sans beauté le reflet d'une intelligence éveillée et faire deviner en ce bourgeois de Hollande, riche apparemment, mais sans ostentation ni suffisance, un homme avenant, d'esprit souple et fin, de jugement avisé, peut-être quelque fondateur ou « régent » d'hôpital : la haute galerie voûtée et le bâtiment semblable à une chapelle qu'on aperçoit par la baie de la salle où il se tient autoriseraient cette supposition. Admirez aussi quelle sobre distinction dans l'ordonnance du tableau, dans la pose et le costume du personnage, où les blancs si largement et si délicatement peints du col et des manchettes de lingerie égaient discrètement l'austérité des vêtements sombres, d'un noir à la fois puissant et sans dureté au dire de ceux qui ont vu l'original. L'excellente photographie que nous avons sous les yeux laisse d'ailleurs deviner une harmonie de valeurs, une saveur de facture, qui doivent être pour les amateurs de bonne peinture un régal singulièrement délicat. Plus on la considère, et plus l'admiration grandit. Depuis que cette effigie saisissante nous a été révélée et que nous l'étudions pour essayer de déchiffrer l'irritante énigme qui s'y cache, nous lui découvrons chaque jour une beauté plus profonde. Aussi nous expliquons-nous la réflexion d'un des marchands qui eurent un moment le tableau entre les mains : bien qu'habitué de longue date aux séparations que son métier comporte, le souvenir de cette œuvre, de qualité si rare, le hante encore, et il nous avouait regretter de l'avoir laissée partir.

Tout cela ne fait qu'exciter davantage notre curiosité, et la question que nous posions tout à l'heure revient plus pressante au bout de notre plume : qui est Louis Vallé? et qui nous donnera les renseignements que nous sommes en droit de désirer sur un aussi bel artiste?

AUGUSTE MARGUILLIER.

(1) Voir notre étude *Un Maître oublié du xve siècle : Michel Pacher*, publiée en 1894, dans la « Gazette des Beaux-Arts ».

(2) Dus à M. Friedrich Wolff et à M. Robert Stiassny (en cours de publication).



LOUIS VALLÉ. — PORTRAIT D'UN INCONNU

HENRI BOUILHET



Il n'est personne, on peut le dire, parmi ceux qui connaissent l'histoire des arts décoratifs français durant les cinquante dernières années, en la mémoire de qui le nom de Henri Bouilhet n'éveille un souvenir. L'homme qui le porta et l'ennoblit fut, en effet, étroitement mêlé à toutes les manifestations de notre vie artistique au cours du demi-siècle qui vit la rénovation de nos arts industriels, tombés en désuétude depuis la fin du premier Empire.

La carrière si féconde et si brillante de Henri Bouilhet est un admirable exemple de ce que peut, à une époque comme la nôtre, l'union de la science et de l'art. A peine sorti de l'École centrale, où il s'était fait remarquer par son maître J.-B. Dumas, Henri Bouilhet donnait avec succès, à le Société d'Encouragement, aux Arts-et-Métiers, à l'Observatoire, des conférences sur les origines et les progrès de la galvanoplastie, sur les nouvelles pâtes de la Manufacture de Sèvres, sur la reproduction des objets d'art en métal et leur vulgarisation dans les musées; et, quelques années plus tard, il entrait, comme chimiste chargé des travaux d'électrochimie, à l'usine qu'avait créée son oncle Charles Christofle. Mais ces fonctions, purement techniques, ne suffisent point à son activité. Mis en rapports quotidiens avec les artistes qui travaillent pour la grande maison d'orfèvrerie, c'est sous sa direction que Gilbert, Rouillard, Dieboldt, Briant, exécutent le magnifique surtout commandé par Napoléon III, qui obtint un si grand succès à l'Exposition de 1855 et dont les débris figurent au Musée des Arts décoratifs, et qu'Aimé Millet, Mathurin Moreau, Madroux, Capy, etc., entreprennent et achèvent le surtout de la Ville de Paris et le fameux service impérial de cent couverts en vermeil dont la ciselure était due aux plus habiles ciseleurs de l'époque, les Richard Desandré, les Schroff, les Honoré, les Fannière frères...

En 1856 Henri Bouilhet fonda à Carlsruhe une usine qui actuellement encore permet de faire triompher de l'autre côté du Rhin le goût français.

En 1863 à la mort de Charles Christofle et d'Ernest de Ribes, MM. Henri Bouilhet et Paul Christofle assurèrent ensemble la gérance de la Société. L'Année terrible survient : les ateliers sont transformés en une manufacture d'armes, tous autres travaux abandonnés; on ne fabrique plus, rue de Bondy, que des sabres et des baïonnettes.

La guerre terminée, la France est impatiente de montrer à l'étranger que, malgré ses désastres, son génie créateur est demeuré intact. L'essor qu'elle donne à ses industries nationales étonne le monde. Aux Expositions de Vienne en 1873, de Paris en 1878, d'Amsterdam en 1883, où Henri Bouilhet s'occupe de l'installation de la section française : aux Expositions de Paris en 1889, de Chicago en 1893, de Paris en 1900, avec la collaboration des meilleurs ouvriers émailleurs, ciseleurs, orfèvres, et des meilleurs artistes, Reiber et Rossigneux, Tare et Guignard, Lafrance et Carrier-Belleuse, Joindy, Barrias, Falguière, Mercié, Coutan, Gautherin, Roty, Chéret, Rozet, Godin, etc., etc., les Christofle, grâce à l'esprit d'initiative et de modernité de Henri Bouilhet, occupent le premier rang.

Mais l'œuvre qui lui tenait peut-être le plus au cœur, qui passionnait le plus les hautes facultés de son intelligence, son activité organisatrice, en dehors de ses occupations professionnelles, ce fut l'Union centrale des Arts décoratifs, dont il avait été, avec Guichard, un des premiers fondateurs.

Lorsque, à la mort d'Edouard André, qui, président de l'Union centrale des Beaux-Arts, avait opéré la fusion de cette société avec le Musée des Arts décoratifs sous le titre d'Union centrale des Arts décoratifs, on offrit à Henri Bouilhet la présidence de la nouvelle société, celui-ci la refusa, estimant qu'un ancien ministre des Beaux-Arts comme Antonin Proust était plus capable que lui, grâce à sa haute situation politique, de rendre à l'Union de plus grands services, et il préféra se réserver à lui-même une tâche sinon moins active, du moins plus humble.

C'est ainsi que, de 1872 à 1892, il organisa, au Palais de l'Industrie, sept expositions où, à côté des productions les meilleures du passé, il révélait au public celles d'aujourd'hui : les œuvres des artisans et des artistes décorateurs contemporains qui, jusqu'alors, n'étaient pas admises au Salon.

Enfin, le rêve de sa vie — rêve dont il avait préparé la réalisation avec une inlassable ardeur — se réalisa : en 1905, après bien des luttes, l'Union centrale fêtait sa prise de possession du Pavillon de Marsan en inaugurant le beau musée qui est une des gloires de Paris. A la mort de Georges Berger l'an dernier, Henri Bouilhet se voyait appelé, par les membres du Conseil de l'U. C., à la présidence, qu'il avait tant de fois trop modestement refusée, de cette société à la prospérité de laquelle il s'était consacré avec un dévouement et un zèle admirables. Il lui avait donné durant quarante ans, comme le proclamait à ses obsèques le très distingué et très regretté M. Maciet, qui avait été avec lui plus à la peine qu'à l'honneur, « tout son cœur, toute son intelligence et la plus grande partie des heures qu'il pouvait soustraire à d'autres devoirs ».

Mais ce n'est point là toute l'œuvre de Henri Bouilhet. Son activité était inépuisable. Président du Jury de l'Orfèvrerie et membre du Jury supérieur à l'Exposition universelle de 1900, il avait été chargé, par suite de la mort d'Armand Cailliat, du rapport de la Classe 97 et du rapport de l'Exposition centennale. Mais, se voyant débordé par son sujet, si vaste et si riche, et désireux de formuler toutes les observations et toutes les idées acquises au cours de sa longue carrière, il fit de son rapport sur le Musée centennal un grand ouvrage en trois volumes, dont le premier est publié et le second ne tardera pas à voir le jour, sur *l'Orfèvrerie française aux* XVIIe, XVIIIe *et* XIXe *siècles*. La place me manque pour dire avec quel sens historique, quelle netteté d'idées, quelle largeur de vues est écrit ce livre, et combien de lumineuses pages il contient, où, après nous avoir initiés à toutes les splendeurs de l'art du passé, Henri Bouilhet formule toutes ses espérances en l'art de l'avenir. Car ce sont toujours les hommes les mieux informés de l'effort des siècles écoulés qui ont le plus de confiance en l'évolution; ils savent que l'immobilité est l'image de la mort, et, tout en donnant un regard attendri et émerveillé aux beautés d'hier, ils ne peuvent s'empêcher d'adresser un sourire aux beautés de demain, qu'aujourd'hui, dans la lutte... et l'erreur parfois, prépare.

Henri Bouilhet, dont la physionomie empreinte de tant d'énergie et de bonté, physionomie d'artiste et d'homme d'action, revit si bien dans le portrait qu'en peignit, un an à peine avant sa disparition, le peintre Louis-Édouard Fournier, est mort le 21 septembre dernier, âgé de plus de quatre-vingts ans. Le souvenir que laissent d'eux de tels hommes, demeure l'exemple, l'honneur et la fierté de ceux qui les ont connus.

GABRIEL MOUREY.



HENRI BOUILHET

PORTRAIT DE L'ORFÈVRE HENRI BOUILHET ET DE SON FILS, PAR LOUIS-ÉDOUARD FOURNIER



JEAN VEBER. — AFFICHE DU JOURNAL *Les Humoristes*

LE SALON DES HUMORISTES

Comme l'on regrette que ce terme « humoriste », dérivé de la langue anglaise, soit désormais consacré par l'usage pour définir les artistes et les écrivains de chez nous qui traitent avec une grâce légère ou narquoise les réalités de la vie les plus sérieuses, les plus maussades et les plus solennelles!



M. DETHOMAS. — DEUX JOUEURS DE BOULES

Ce genre si français mériterait d'avoir un drapeau entièrement à nos couleurs et un titre qui relevât exclusivement de notre langue. Il est vrai que le mot « fantaisiste » ne suffit pas davantage pour traduire cette vision plaisante, caustique, attendrie, des choses et des sentiments de ce monde! Pour bien dire ce qu'un tel Salon voudrait être, ne faudrait-il pas l'appeler le Salon de la Fantaisie, de la Satire et du Rêve?

Donc, pas d'exposition où l'esprit français puisse mieux apparaître et triompher. C'est pourquoi, si nombreux que soient aujourd'hui ces Salonnets du rire et du sourire, le public s'y porte en foule. Et le dernier né, ce *Salon des Humoristes* qui nous offre ses malicieuses joies à l'Hôtel du journal *Les Modes*, obtient un succès d'autant plus vif que nos plus célèbres fantaisistes et nos caricaturistes les plus libres se sont unis pour l'organiser en pleine liberté et — c'est le cas ou jamais de le dire — à leur fantaisie!

Paris, frondeur, narquois, sentimental, révolté contre la laideur, la bassesse, l'injustice, va donc reconnaître son propre attendrissement, sa bonne humeur moqueuse et sans pudibonderie, devant ces peintures, aquarelles et dessins où se trouvent formulées avec drôlerie ses critiques joviales, ses indignations que soulage une facétie sardonique.

Tout en se divertissant des fines ou terribles légendes, des inventions pittoresques de ces expressifs dessins, beaux de grâce ou de force, les visiteurs ne se méprennent pas sur



FORAIN. — ÉTUDE

l'intérêt artistique d'un tel Salon, sur l'importance des dessinateurs qui le constituent et surtout sur la noblesse de leur lignée.

Ils se rendent compte que, si ce Salon de la fantaisie, de la satire et du rire avait existé au XVIIIe siècle, un grand peintre de la grâce sensuelle comme Fragonard, un malicieux observateur des mœurs tel que Debucourt y auraient eu leur place, et que, au XIXe siècle, les maîtres de la satire politique ou sociale, Daumier et Gavarni, pour ne citer que ces illustres exemples, y auraient apporté, l'un, ses compositions d'un si puissant caractère et d'une inspiration si noble, l'autre ses légendes incisives d'un philosophe désenchanté qui connaît à merveille les mélancoliques bouffonneries de l'existence.

Telle est la grande lignée dont peuvent légitimement se réclamer nos bons « humoristes » d'aujourd'hui. Et si c'est à Montmartre, au Chat-Noir ou dans ses environs, que les meilleurs d'entre eux commencèrent à formuler leur gracieux rêve ou à s'esbaudir des pantalonnades quotidiennes, si c'est dans les journaux de critique alerte et folâtre qu'ils donnèrent libre cours à leur verve, quelle sottise et quelle injustice d'en prendre prétexte pour méconnaître la beauté de leur talent, la sûreté de leur savoir et l'importance de leur œuvre !

Au jour le jour ils nous ont émus, divertis, fait réfléchir, par des milliers de dessins où, pour l'avenir, s'inscrit plaisamment, parfois même douloureusement, l'histoire des mœurs, des modes, des vertiges, des idées, des snobismes de notre époque. Œuvre spirituelle et généreuse qui, à elle seule, justifierait leur renom.

Mais, tous ces précieux mérites d'invention, de dessin, d'arrangement, qu'ils prodiguèrent dans leurs satires ou leurs fantaisies, quelques-uns d'entre eux eurent la bonne fortune de les pouvoir montrer mieux encore en des tableaux plus complets, en des toiles décoratives où leur jeunesse d'imagination, la maîtrise de leur dessin et leurs dons de coloristes firent merveille.

La récente exposition de l'œuvre de Willette au Musée des Arts décoratifs a mis en valeur non seulement la grâce



DRESA. — LA JEUNE VEUVE



NAM. — PROMENADE

spirituelle, mélancolique et tendre de ses grandes toiles, délicieuses de fantaisie, où la comédie humaine est évoquée avec tant de charme poétique, mais aussi la joie rayonnante des harmonies qu'il a réalisées et la belle ordonnance de ses compositions.

Heureux dans l'enchantement de son rêve féerique, Jules Chéret n'a jamais voulu l'attrister par la satire des travers de notre temps. Il s'est contenté de nous réjouir par des visions d'allégresse, réalisées avec des couleurs fraîches, ardentes et subtiles qu'il semble avoir empruntées aux ailes des papillons ou aux corolles des fleurs. Aussi n'eut-il qu'à rester lui-même lorsque, des journaux illustrés et des affiches, il voulut transposer ses légères et fastueuses compositions sur les murs de l'Hôtel de Ville de Paris, de la Préfecture de Nice et sur les cartons qui viennent d'être exécutés à la Manufacture des Gobelins.

De même peut-on oublier la vérité, l'accent, le caractère avec lesquels Forain évoqua par la peinture les aspects et les figures de la sarabande contemporaine dont il conte, depuis trente ans, par des dessins d'un trait si juste, par des légendes d'une frappe si saisissante, les bouffonneries paradoxales?

Ils sont presque tous représentés au Salon des Humoristes, ces dessinateurs fantaisistes ou satiriques qui se sont révélés par ailleurs de beaux peintres tout en poursuivant leur œuvre et tout en conquérant leur gloire de fiers et péné-



ABEL TRUCHET. — LE BAR

trants caricaturistes. Si la mort nous a trop tôt ravi Toulouse-Lautrec, qui, sans jamais se préoccuper de l'au jour le jour politique ou social, fut, par la seule acuité de sa vision et de son trait, un prodigieux satiriste des élégances perverses et falotes; si Jules Chéret, absorbé par ses travaux décoratifs, se tient à l'écart, on peut méditer et se réjouir devant les dessins ou les aquarelles de Forain, de Willette, de Steinlen, de Jeanniot, de Léandre, de Jean Veber, de Maurice Neumont, de Maxime Dethomas, de Louis Morin, d'Abel Truchet, d'Hermann-Paul et d'Ibels, de Poulbot et de cinquante autres qui ont de la fantaisie, de l'ingéniosité et parfois de la tendresse dans la satire et qui relatent avec la plus captivante bonne humeur et le comique le plus imprévu les fantasmagories et le vertige de notre époque.

Que Forain assemble, pour de mystérieux colloques, des voyous sur le talus des fortifs, des électeurs devant la véhémente gesticulation de quelque attrape-nigauds de la politique, qu'il réunisse des mondaines en rumeur et à l'affût devant des cadeaux, ou des snobs faisant la roue sans souci du ridicule, ou qu'il se borne à représenter l'harmonieuse et souple ligne d'un corps féminin, on ne peut qu'admirer soit la savante beauté de son dessin, soit la finesse acérée de ses critiques sociales.

Quant à Willette, il émerveille par la persistante jeunesse de ses imaginations et de sa sensibilité. Le cœur et la gaieté mélancolique de Pierrot ne se flétrissent pas. Sa bonne humeur sardonique résiste même à l'apparition de la jupe-culotte! Willette trouve le moyen d'en affubler sa jolie petite Montmartroise qui conserve sous cet accoutrement son charme mutin et replet. Sa « valse chaloupée », dont il représente les brutales et frénétiques contorsions, lui permet d'évoquer la grâce lente des danses d'autrefois. Et son aquarelle, *La Gourmandise*, d'une imagination exquise, lui offre le prétexte d'un de ses nus les plus adorables.



NEUMONT. — « Y A-T-IL UN FIN GOURMET QUI PEUT METTRE TROIS SOUS POUR ENLEVER UN RESTANT DE CAILLE SUR CANAPÉ ? »

C'est tout le charme espiègle, rieur, jaseur et narquois de la rue parisienne que Steinlen, ce poète de la vie populaire, exprime par ses aimables groupes de midinettes qui, bras dessus bras dessous, nez au vent, et corsages fleuris, flânent et se moquent à l'aventure. Acerbe, Jean Veber rappelle en une plaisante lithographie que tous les humoristes célèbres — y compris Jean Veber lui-même — eurent maille à partir avec la censure qui, d'ailleurs, malgré ses verrous et ses tentatives de claustration, n'empêche pas nos satiristes de réapparaître, avec des regards aigus et clairs, avec des sourires railleurs. Abel Truchet traite drolatiquement en pantins les pantins du guignol parisien et trouve un nouvel

LOUIS MORIN. — PANNEAU DÉCORATIF POUR UNE SALLE A MANGER

élément de comique dans cette simplification naïve de leurs gestes et de leurs attitudes. Très bon peintre de l'élégance et de la nervosité féminine, Jeanniot, malicieux observateur, accentue aisément le trait jusqu'à la caricature et l'accompagne de légendes spirituelles. Comme toujours, Léandre excelle à mettre en relief les formes et les traits qui distinguent les visages de nos contemporains les plus notoires. Enfin il me serait pénible d'interrompre cette liste de souvenirs — que j'aurais plaisir à prolonger — sans rappeler le fin comique, les jolies inventions et la justesse d'observation dont Poulbot fait preuve dans ses amusantes scènes de la vie enfantine et, bien qu'ils ne relèvent de ce Salon de l'humour que par la drôlerie des attitudes en lesquelles ils nous sont parfois offerts, les souples et vivants animaux de M. Sandoz, d'une large facture ; puis les jolies et spirituelles fantaisies décoratives de Mademoiselle Leone Georges.



AUGLAY. — LA JARRETIÈRE DE LA MARIÉE

(XVIe siècle)

Aux grâces de leur esprit si français, nos humoristes ont ajouté une émotion très française aussi en nous montrant quelques dessins des deux célèbres caricaturistes alsaciens, Hansi, de Colmar, de Zislin, de Mulhouse, qui censurent avec autant de vérité que d'héroïsme les lourdeurs, le mauvais goût et les brutalités dont à bon droit ils s'offusquent. Par leur évocation vengeresse des travers et des ridicules... des autres, ils nous rendent plus indulgents aux travers et aux ridicules de chez nous. Il y a en effet de burlesques comédies qui gardent un peu de charme dans le baroque à la condition qu'on les joue d'une certaine manière et où, seuls, peuvent se risquer des gens d'une certaine allure.

Ce n'est du reste pas une raison pour les jouer toujours et pour ne pas sourire lorsque le spectacle nous en est offert !

GEORGES LECOMTE.

CAMILLE FONCE. — HARFLEUR. — (Eau-forte originale en couleurs.)

EXPOSITION DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES GRAVEURS ORIGINAUX



L. ALLEAUME. — OH ! LA SALE BÊTE
(Lithographie)

La première exposition de la Société des Artistes Graveurs originaux, dans les Galeries Manzi, Joyant & Cie, a remporté, tant auprès des amateurs qu'auprès du grand public, le plus vif et le plus légitime succès. Il faut féliciter de cette réussite, non seulement les artistes qui y ont pris part, mais les nombreux visiteurs qui, durant les quinze jours qu'elle demeura ouverte, se sont pressés dans la luxueuse salle de la rue de la Ville-l'Évêque. Cela prouve, en effet : d'abord, que la création d'un groupement artistique comme celui-ci n'était point chose inutile, étant donné le peu de faveur dont jouissent ordinairement, dans les grandes expositions printanières ou automnales, les sections de gravure; ensuite, que le public, sollicité quotidiennement de tous côtés par toutes sortes d'exhibitions tapageuses, reste capable de s'intéresser et de prendre plaisir à des tentatives d'un ordre aussi spécial, d'un caractère aussi exclusif et aussi sérieux.

Eau-forte, lithographie, bois, burin, tous les procédés de gravure en noir ou en couleur, toutes les variétés de techniques y étaient largement représentées, sur le pied d'égalité; des dessins complétaient l'ensemble; c'est dire que l'impression n'en était point monotone. La majorité des hommes n'ont à leur disposition qu'un nombre de mots relativement limité; chacun, cependant, exprime ou peut exprimer de façon personnelle, particulière, ses sentiments et ses idées. De même, le crayon lithographique ou le burin, la pointe ou le canif à la main, sur la pierre, sur le cuivre, sur le buis, chaque artiste traduit diversement et originalement sa vision

des choses, les impressions qu'il a reçues de son contact avec la nature et avec la vie ; et là est l'important, là réside ce par quoi et pourquoi l'art exerce sur notre sensibilité tant d'attrait, un si durable et si éclatant prestige.

Quelqu'un demandait un jour à un écrivain d'art de mes amis comment il parvenait à s'intéresser encore, après en avoir tant et tant visité, aux mille petites ou grandes expositions qui, d'un bout à l'autre de l'année, s'inaugurent chaque jour à Paris. « C'est, répondit-il, que derrière l'œuvre d'art se cache toujours un homme et que j'aime les hommes ! » Mais revenons à l'exposition de la Société des Artistes Graveurs originaux.

* * *

Autant qu'il est permis à un profane, c'est-à-dire à quelqu'un qui n'a point pratiqué un métier d'art, de s'en rendre compte, il paraît hors de doute qu'il n'est aucun de ces artistes qui ne connaisse toutes les ressources des procédés



J. GEOFFROY. — LE RETOUR A LA VIE
(Eau-forte en couleurs)

qu'il emploie, qui ne soit au courant de toutes les finesses, de toutes les subtilités, j'allais dire de toutes les roueries de la technique qu'il pratique.

Peut-on rien imaginer de plus parfait, par exemple, parmi les nombreux envois, tous empreints d'un si rare et si noble souci de la perfection, de M. André Coppier, que ce *Soir orageux sur la Pinède de Ravenne*, imprimé en jaune, rouge et bleu (comme toutes les planches en couleur de M. Coppier), et où le très consciencieux artiste est parvenu à nous donner une si forte impression de beauté ? Son *Vieux Moissonneur*, son *Portrait de mon père*, sont également des choses exquises, dont la préciosité d'exécution mérite de servir d'exemple à tant de jeunes trop enclins à se contenter — n'est-ce pas la grande infirmité de notre époque ? — de l'à peu près et du superficiel.

Non loin de M. Coppier, M. Charles Pinet nous montre une série d'eaux-fortes du plus beau caractère et où la variété des motifs, des effets, des recherches, prouve la souplesse et l'autorité de son talent. Dans les vieilles rues de la *Kasbah* d'Alger et de Bruxelles, le long du *Quai du*



CHARLES PINET. — VIEUX MOULIN A HAARLEM

(Eau-forte)



CH.-A. COPPIER. — SOIR ORAGEUX SUR LA PINÈDE DE RAVENNE (1910)
(Gravure en trois planches repercées)

Rosaire et devant l'*Hôpital Saint-Jean* à Bruges, près du *Vieux Moulin de Haarlem*, M. Pinet s'est émerveillé des jeux de la lumière sur les vieilles pierres. Quoi de plus saisissant aussi que sa vue de *Saint-Germain-l'Auxerrois*, belle planche expressive et forte, et que son impression de *Notre-Dame de Paris* au crépuscule, où il est parvenu, grâce à une sorte de pointillisme, à traduire le frémissement de la nuit qui commence à voiler la sublime façade, tandis que les flammes des réverbères étoilent la brume !

Très différente est la sensibilité de M. Camille Fonce; très différente, par suite, sa manière de s'exprimer. Des planches comme les *Marais d'Amiens*, comme *Harfleur*, comme la *Tamise à Saint-Paul*, comme la *Cathédrale de Canterbury*, sont d'admirables et parfaites réalisations de vérité et de poésie à la fois, où tout est à son plan, à sa place, où tout prend sa valeur et la conserve, exactement traduit selon son importance avec le respect et l'amour du caractère et de la beauté propre de chaque chose en soi, et relativement à l'ensemble. M. Camille Fonce est l'interprète scrupuleux et savant des arbres, de l'eau, des ciels, et je sais peu de manieurs de pointe qui réussissent comme lui à faire vibrer et se mouvoir les nuages, à fixer les fluidités ou les opacités de l'atmosphère. Le ciel des *Marais d'Amiens* est vraiment quelque chose d'émouvant.



A. FÉAU. — FOND DE RIVIÈRE AU CONQUET (FINISTÈRE)

M. Raoul Serres conçoit tout autrement l'eau-forte en couleurs ; il y cherche des effets plus brillants, des oppositions plus tranchées, il transpose davantage. Ses impressions d'Italie, *le Dauphin (Villa Médicis)*, la *Villa d'Este* ont un charme pénétrant ; mais assurerai-je que c'est surtout ses croquis d'Assise et de Rome qui m'ont retenu par leur spontanéité et leur finesse de vision ?

J'ai beaucoup aimé aussi les envois de M. Marcel-Paul Fleury, qui possède un sentiment très délicat de la poésie des vieilles villes, des pittoresques maisons du passé. Ses planches bretonnes, son *Petit Béguinage de Gand*, ses *Jardins de l'ancien séminaire de Saint-Sulpice*



LOUIS PRAT. — COMMÉRAGE EN FLANDRE
(Eau-forte en couleurs)

L. PENAT. — AVEUGLES A TANGER
(Eau-forte)



H. LUCIEN-ROBERT. — Mme A. L. R. ET MADEMOISELLE
(Lithographie)

sous la neige, en sont tout imprégnées, et cela est véritablement charmant.

La vision de M. Amédée Féau est aiguë, énergique et franche. Il exalte intensément ses impressions, il trouve pour les fixer des accents vigoureux d'une rare puissance. Dans ses *Études de pins*, dans son *Fond de rivière au Conquet*, dans son *Vieux Chêne*, dans son *Groupe d'arbres*, dans *Un Grain*, il apparaît en possession des moyens d'expression les plus personnels et de la plus sûre habileté à mettre en lumière les caractères des choses ; il a la fermeté en même temps que la souplesse, et toute la science de son art jointe à une sensibilité profonde.

M. Lucien Pénat est fort divers ; après nous avoir conduits dans les vieilles rues de Montluçon ou à Ségovie, il interprète une fois de plus, et de fort saisissante façon, la parabole du *Bon Samaritain* et fait défiler sous nos yeux les *Aveugles de Tanger*. Cette dernière planche est, à tous égards, la meilleure et la plus significative, me semble-t-il, de son talent : très véridique et très expressive, pleine de couleur et de pittoresque.

M. Geoffroy, lui, demeure fidèle aux sujets qui lui tiennent tant au cœur, ses études d'enfants ; il s'y montre, à son ordinaire, attendri et spirituel. La charmante et touchante chose que le *Retour à la vie!* la jolie page d'intimité! Avec quelle délicatesse le graveur a modelé le visage pâle de l'enfant, la pose encore inquiète et tout attentive de la mère qui le fait manger, le décor humble de la chambre, tous les menus objets qui environnent les deux êtres, en qui s'incarne avec tant de simplicité le plus solennel et le plus quotidien poème du sentiment maternel.



G. FRAIPONT. — MARCHÉ AUX COCHONS (MALINES)
(Eau-forte en couleurs)



JEAN VYBOUD. — PRIÈRE
(Eau-forte)

Au même ordre de choses se rattache une des pages les plus senties de cette exposition : la *Prière*, de M. Jean Vyboud. Sur ce profil de vieille femme, dans ces mains jointes, se lit une concentration de pensée, une intensité de vie intérieure dont on ne peut s'empêcher d'être ému. J'ai l'impression que M. Vyboud n'a point traduit là une pose de modèle, exprimé des sentiments de commande ; au con-

traire, que c'est bien les traits, l'expression vraie d'un être cher ainsi portraituré dans la tension et l'élan de toutes ses forces spirituelles...

Ce sont aussi de bien fines effigies, très vivantes et très délicatement écrites, que celles de *Henri Daumier*, de *Félix Bracquemond*, de *Paul Renouard*, par M. Loys Delteil, et de brillants portraits, empreints d'un charme de féminité infiniment souple, que ceux de *Madame A. L. R... et Mademoiselle*, de *Mademoiselle V.....*, de la *Boudeuse*, par M. Lucien-Robert, qui manie le crayon du lithographe avec autant de science que M. Delteil la pointe métallique.

Comme dans toutes les expositions, les paysagistes sont ici les plus nombreux. J'en ai déjà loué quelques-uns; bien d'autres méritent d'être signalés à l'attention : M. Robert Grouiller, dont les impressions à l'eau-forte de Rouen et de Moret-sur-Loing ont une acuité rare; M. Roger Grillon,



RAOUL SERRES. — LE DAUPHIN (VILLA MÉDICIS)
(Eau-forte)

qui, sur le cuivre et sur la pierre, nous initie au pittoresque des *Vieilles Maisons sur le Tarn* (une des meilleures planches de cette exposition) et de la vallée d'Orgeix; M. Gustave Fraipont, qu'intéressent autant les élégances et les grâces de la femme moderne (*le Voile bleu*, *le Chapeau de velours*) que le grouillement du *Marché aux cochons de Malines* et du *Marché de Bourlastic (Auvergne)*; M. Dallemagne, qui a gravé consciencieusement, d'une pointe classique, les portraits du *Château de Josselin* et du *Château de Clisson*; M. Charles Mazelin, dont les *Bateaux de pêche à Cette* et les études de lions et de tigres ont une forte et belle sobriété.

Les paysages à l'eau-forte de M. J.-J. Pesseaud ne manquent pas non plus d'expressivité, notamment le *Cimetière des bateaux à Cherbourg* et le *Clair de lune à marée basse*, où il a fixé avec une finesse exquise la poésie des reflets lunaires sur le miroir mat des sables humides.

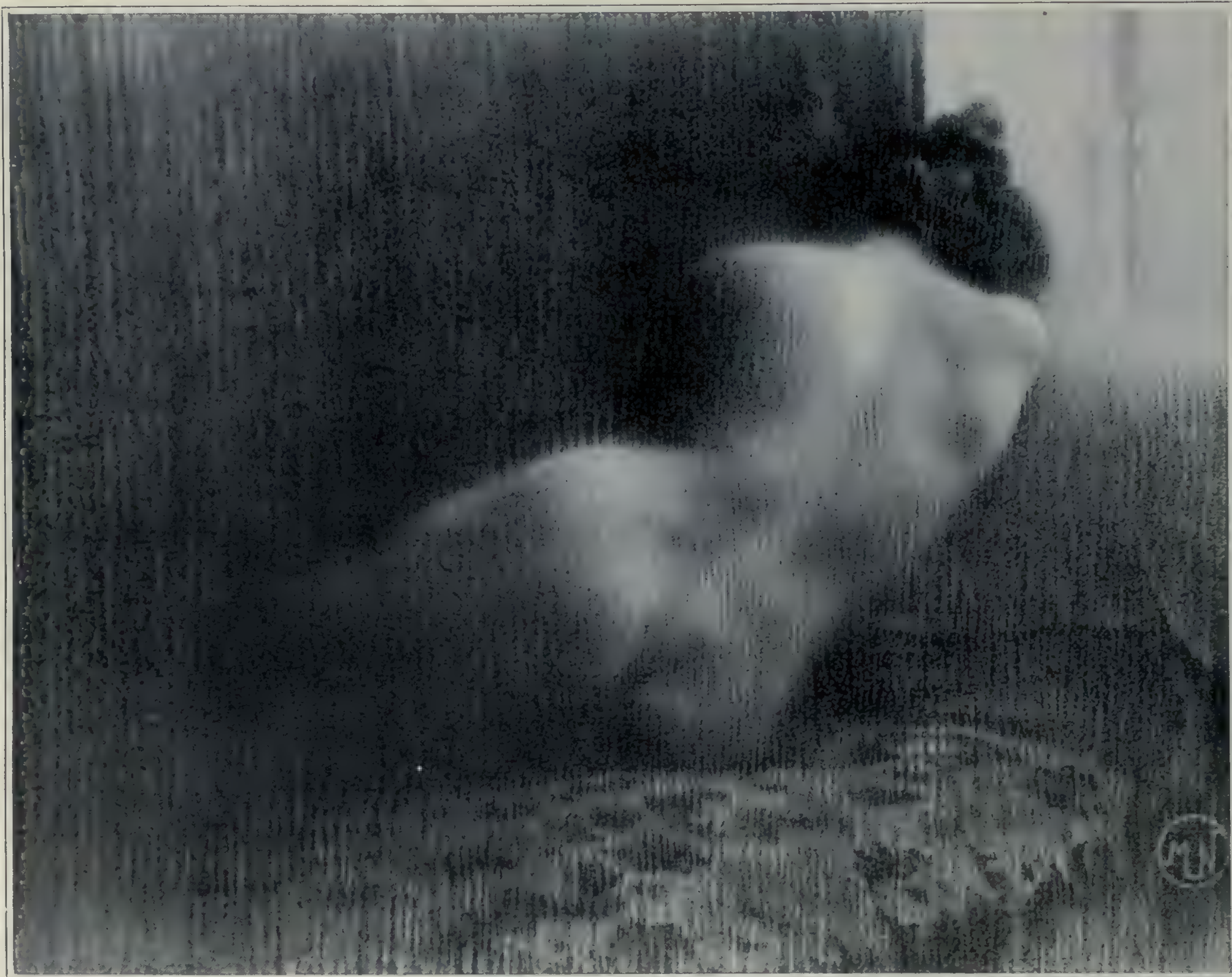
De M. Louis Prat, les eaux-fortes en couleurs que lui ont inspirées le *Parc de Saint-Cloud* et le *Quai des Marbriers à Bruges* ont une très plaisante allure décorative, et

sa planche *Fin d'Automne* est une évocation finement lumineuse et mélancolique de l'adorable saison; mais il faut peut-être préférer à ces pages amples et d'effets tranchés, ce *Commérage en Flandre* que reproduit une de nos gravures.

Je me reprocherais aussi de ne pas réserver une mention spéciale aux si touchantes évocations de Port-Royal, de M. Julien Tinayre, dominées par un *Masque de Pascal*, saisissant et tragique, encore comme pénétré d'angoisse.

M. Jouas-Poutrel demeure le passionné des pierres gothiques, que son illustration de la *Cathédrale* de Huysmans a mis au premier rang de ceux qui, mal à l'aise parmi les laideurs et les vulgarités de la vie actuelle, se sont réfugiés dans le passé, vont demander aux décors d'autrefois un refuge, du silence, de la beauté, de l'idéal. Sans minutie exagérée, mais avec le respect et l'amour du détail précieux, du document précis, il continue sa promenade à travers l'énorme et touffu miracle qu'est la cathédrale de Rouen. La *Cour des Libraires*, le *Tombeau de l'archevêque Marcille*, la *Tour Saint-Romain*, sont des planches d'une saveur d'exécution à laquelle je ne crois pas que l'on puisse rester insensible et qui a enchanté tous les raffinés.

Un mot encore sur les têtes de caractère de M. Albert



MAURICE NEUMONT. — ÉTUDE DE NU

Ardail : *Femme coiffée d'une marmotte*, *Bonne Vieille Maman*, et de Mademoiselle Rosine Cahen : l'*Arlésienne*, la *Bonne Pipe*, pages également excellentes, empreintes du sens le plus délicat de l'intimité des êtres, auprès desquelles les élégantes et gracieuses eaux-fortes en couleurs de M. Raoul du Gardier, *Brodeuse, Jeune Fille sur un banc*, et le délicieux *Petit Faune Dansant* ne perdent rien de la rare séduction dont elles sont parées.

Je n'aurai garde enfin d'oublier les fortes lithographies de M. Charles Fouqueray, les figures parisiennes de M. Georges Fraipont fils, les bois en couleurs, sobres et exquis, de M. Georges Hourriez, *Entrée du Béguinage de Bruges* et le portrait vraiment savoureux de *Madame H...;* les toujours spirituelles et souples lithographies de M. Léandre, la *Femme en noir*, le *Déshérité ;* la belle *Étude de nu*, de M. Maurice Neumont, reproduite ici; les lithographies de M. Louis Trinquier.

Toutes les notes, on le voit, toutes les tendances se trouvaient harmonieusement réunies à cette première exposition de la Société des Artistes Graveurs originaux, dont les heureux et brillants débuts font bien augurer de l'avenir, et dont il m'est particulièrement agréable de saluer et de constater ici le très grand et très légitime succès.

TRISTAN D'ESTÈVE.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 113 LES ARTS Mai 1911



THOMAS GAINSBOROUGH. — THE CHARLETON CHILDREN
(Collection Ch. Sedelmeyer)

La Collection de M. Ch. Sedelmeyer



LORSQUE M. Ch. Sedelmeyer invite les amateurs d'art à visiter une exposition dans sa galerie, on peut toujours s'attendre à contempler une réunion d'œuvres d'un haut intérêt : je n'en rappellerai qu'une preuve entre tant d'autres, la magnifique série de portraits de l'école anglaise, prêtés par des particuliers, qui se vit il y a deux ans dans le vaste hôtel de la rue de la Rochefoucauld. Présentement, M. Sedelmeyer offre à un public choisi la joie d'étudier sa propre collection, formée avec un goût raffiné et une patience ingénieuse dans le cours de ces dernières années.

Elle rassemble de nombreux chefs-d'œuvre de diverses écoles. De telles fêtes d'art ne sont point seulement le plaisir des yeux et de l'esprit. Parallèlement aux Salons, qui sont de plus en plus les spectacles de la surproduction hâtive et inquiète, elles apportent, avec autant de signification que de discrétion, une leçon forte et silencieuse, l'écho du passé vivant, la science sereine en face de la mode et de l'essai.

Il semble bien que le désir et le but principal de M. Sedelmeyer soient cette fois, tout en nous conviant à examiner une importante galerie de toiles très variées, d'attirer spécialement notre attention sur deux tableaux qui dominent tous les autres, à la fois par les royales signatures qu'ils portent, et par le caractère rare et inconnu en France de leurs sujets eux-mêmes : une chasse de Velazquez, une composition historique de Rembrandt, seront pour tous des beautés, mais pour beaucoup des surprises.

La Chasse au Cerf, peinte par Velazquez pour Philippe IV, orna le pavillon de chasse du Pardo (Torre de la Parada), puis, après la disparition de ce pavillon, le vieux et le nouveau château du Pardo : le roi Joseph Bonaparte la vendit au banquier Baring qui la donna à son gendre, lord Ashburton. Ce tableau, qui fut exposé à la Grosvenor Gallery, en 1880, fut vendu il y a quatre ans avec toute la célèbre collection Ashburton. C'est une œuvre d'une puissance et d'une vérité splendides ; c'est, aussi, un incomparable document de mœurs.

La scène se passe aux environs du château d'Aranjuez, au bord du Tajo. Le château montre à l'arrière-plan, parmi des cyprès, sa coupole, et le fleuve se devine entre les arbres, à l'extrémité d'une grande plaine de gazon où s'élèvent des allées de platanes. Deux barrières de toile, hautes de deux mètres, forment une avenue qui traverse obliquement toute la composition, et qui est large d'une dizaine de mètres. C'est la « carrera » où accourt, depuis le fond de l'horizon, le gibier rabattu par les chiens. L'issue de cette « carrera » est fermée, à gauche, par une estrade, le « tabladillo », où sont assises les dames assistant à l'épisode final de la chasse, la mise à mort, à laquelle s'apprêtent les seigneurs et le roi. Philippe IV est là, debout, le couteau de chasse au poing, arc-bouté sur ses jambes, épiant l'instant de frapper un daim affolé qui vient droit sur lui. Il a laissé passer un cerf que trois gentilshommes vont assaillir au passage. Sous les piliers de bois qui supportent le « tabladillo », les animaux ayant échappé aux glaives tentent de se précipiter pour fuir, mais des valets sont postés pour les guetter et les tuer. L'un soulève un grand cerf mort, d'autres écartent des chiens voraces, d'autres assomment un autre cerf à coups de gourdin ; ce sont-là les épisodes de la chasse proprement dite, reproduite en son décor avec une absolue fidélité. Mais Velazquez n'a pas négligé un seul détail capable de donner à ce spectacle toute la vie et tout le pittoresque désirables. Il a animé une foule.

Au premier plan, deux chevaux sont le centre d'un groupe mouvementé : l'un est sans cavalier, sa blancheur lumineuse est la note suprême de l'ensemble. L'autre, un bai vigoureux, porte un fier gentilhomme vêtu de brun, l'épée au côté, le vaste feutre sur la tête, et nous reconnaissons Velazquez lui-même. Un jeune prince au panache blanc abandonne son manteau à un page ; un veneur, l'épieu au poing, tient en laisse une chienne énorme, celle peut-être que l'artiste a peinte dans le portrait du nain « El Ingles » : un nain nègre, d'ailleurs, montre sa face joviale et hideuse. Trois hommes du peuple causent sans se soucier du spectacle. Plus loin, le vaste carrosse rouge de la reine est arrêté, avec ses quatre mules surveillées par des laquais : à l'une des portières piaffe le cheval blanc du roi, plus beau que tous les autres. Un curieux a osé se hisser sur le toit de la voiture, à l'ombre de laquelle cinq pauvres hères s'étendirent sur l'herbe, indifférents aux prouesses du roi et à la brillante assemblée. Mais contre les barrières de toile se presse la foule des bourgeois curieux, regardant par les trous, se juchant les uns sur les autres, ou se dressant sur leurs étriers pour découvrir l'intérieur de la « carrera ». De l'autre côté, dans la zone envahie par le délicat clair-obscur des futaies, de nombreux groupes de seigneurs se disséminent, des carrosses sont arrêtés, des gens assis ou couchés. Dans un coin, deux hommes paisiblement coupent du pain et se versent à boire. Partout le populaire, avec liberté et indolence, se mêle au monde de la cour, et cela ôte à cette chasse royale ce qu'elle pourrait avoir de froid, de compassé et de solennel.

La grâce, la réserve aristocratique et le luxe se concentrent sur la plate-forme du « tabladillo » où trois religieuses noires forment le contraste avec les sept dames d'honneur, aux parures éclatantes et tendres, qui entourent l'exquise reine Marie-Anne d'Autriche, une enfant presque, assise sur son tabouret, l'éventail aux doigts, rêveuse et grave.

La merveille, c'est la vérité et la vie de cet ensemble : pas une de ces petites figures qui ne vive son existence expressive, et chacune est une miniature d'une préciosité charmante, et leur faire est si large pourtant qu'on peut les imaginer de grandeur naturelle, tant les valeurs sont puissantes, tant la distribution de la clarté et de l'ombre a de justesse et d'énergique accent. Le rouge du carrosse, le brun du cavalier de premier plan, le blanc ardent du cheval qui l'avoisine, certaines notes safranées, rosées, écarlates et dorées dans le groupe des princesses, ce sont là de ces rapports de tonalités dont la subtilité musicienne et la sobre intensité seront la marque éternelle de Velazquez dans la mémoire éblouie des artistes. Ce sont les thèmes qui se jouent dans la vaste symphonie verdoyante, dans l'orchestration fluide des gris-verts de ce paysage surprenant.

Il est calme : c'est l'expression même d'un beau jour. Il est noble, plein de style, mais ce style et cette noblesse ne sont dus qu'à la restitution de la sincère vérité. Les plus profonds secrets de l'art de composer et de peindre se sont combinés pour créer cette impression de simplicité aisée. Les tonalités sont vives et fraîches comme si l'œuvre était achevée d'hier : cependant les atours, les plumes, les robes claires des chevaux, brillant comme des fleurs dans cette vaste prairie, ont moins d'éclat que cette verdure douce, ces allées paisibles, ces lointains bleuissants, et la pâleur vaporeuse de ce ciel de perle et d'opale où frémissent les cimes hautes et légères des arbres. C'est le paysage tel que Théodore Rousseau l'a compris : tendre, spacieux, animé par une



DIEGO VELAZQUEZ. — LA CHASSE AU CERF DE PHILIPPE IV
(Collection Ch. Sedelmeyer)

brise invisible, baigné d'azur diffus, de clarté tamisée, poétique sans romantisme, décoratif sans arrangement préconçu, il accueille dans sa tranquille beauté, dans son ample et opulente verdeur, cette scène à la fois cruelle, nonchalante, cérémonieuse et libre qui nous révèle avec perfection tout un aspect de l'orgueilleuse existence de la cour d'Espagne par la science, la volonté, l'esprit et le génie du plus véridique des grands maîtres, Diego Velazquez.

A cette scène vécue et restituée dans sa claire évidence, à ce coloris lucide, on ne saurait rêver d'opposition plus saisissante que l'étrange, le fauve, le chaleureux et mystérieux poème imaginé par Rembrandt, en 1655. Décrit par Smith, possédé par lord Ashburnham, puis par son frère et par le banquier M. Newgass, exposé à Leyde, en 1906, au Burlington Fine Arts Club, en 1909, cédé enfin par M. Newgass à M. Sedelmeyer, ce tableau a passé pour une sorte de fantaisie héroïque sur le retour de Scipion l'Africain ; mais on peut aujourd'hui certifier l'anecdote qui le prétexte. Le jeune consul Fabius Maximus rentre victorieux dans Rome : son père est venu à cheval à sa rencontre, et a feint de refuser d'obéir à l'usage exigeant qu'en pareil cas tout cavalier mette pied à terre. Le jeune homme, bien qu'avec respect, ordonne à ses licteurs de forcer son père à obéir : et le vieillard, grave et fier, cède aussitôt en disant : « Ne sois point offensé, mon fils, je voulais voir si tu savais, au retour comme à la guerre, te conduire vraiment en consul. »

Sur ce thème romain, Rembrandt, méditant peut-être une œuvre de dimensions plus vastes, a construit cette composition extraordinaire, « painted in a free and bravura style », dit Smith avec une concision et une justesse frappantes. Sur un cheval blanc, Fabius Maximus s'avance, casqué d'acier et de plumes ; des reflets bleus tremblent sur sa cuirasse, ses épaulières scintillent de ciselures d'or, un léger manteau de drap d'or flotte autour de lui. Il est beau comme un jeune dieu, son masque très pur, d'une pâleur rosée, est toute volonté, ses yeux sont baignés d'ombre, son maintien assuré, modeste et très haut tout ensemble, dit la tranquille énergie et la gravité héroïque de son âme. Une lumière épique l'enveloppe et le caresse, il semble éclairé par sa propre gloire. Derrière lui chevauchent ses lieutenants aux durs visages bronzés, et sur leur groupe compact, tout miroitant des lueurs froides des harnais de guerre, se dressent les lourds étendards des légions, avec leurs aigles d'or et leurs figures symboliques. Des licteurs, des hommes de pied, la pique et la hache aux mains, se pressent auprès des chevaux de cette troupe qui descend la pente d'un sol âpre, rougeâtre et sulfureux. Le vieux père, vêtu rudement comme un pasteur, lève vers son fils une tête franche, sévère et empreinte d'une singulière douceur, d'un orgueil attendri. Sa monture l'attend dans un pli de terrain. Les hautes murailles de la ville, colorées ardemment par le crépuscule, sont le fond redoutable de toute la scène, et à leur crête s'entrevoit un pan de ciel bleu sombre, chaleureux, étouffant, d'un saphir presque noirâtre. Mais voici qu'à droite, sur un haut pont de pierre, sur les contrescarpes d'un vaste fossé, sortant d'une porte monumentale ouverte dans le rempart, surgit la foule armée quittant la ville pour aller au-devant du vainqueur, et c'est le dévalement prestigieux d'une cavalerie débouchant dans l'ombre du soir, rampant et bondissant au long des pentes rapides comme un gigantesque reptile aux écailles de métal, aux obscures torsions pailletées d'éclairs blancs et bleus. Une clarté d'arrière-couchant, ocreuse, pourprée, hallucinante, jette en sursants ses feux suprêmes, incertains et violents tour à tour, sur toute cette composition.

L'extraordinaire d'un tel tableau, c'est la sensation de coloris intense qu'il donne, alors qu'il est en réalité presque monochrome : quelques notes rouges et bleues, une ou deux blanches et dorées, éclatent dans une tonalité générale de terre de Sienne et d'ocre. On dirait que tout ce tableau est un bas-relief modelé dans une terre ardente et brûlée, la terre de la campagne romaine, et cependant toutes les colorations imaginables y sont suggérées. La touche est violente, franche et brûlante comme les âmes des personnages. L'apparition lointaine de la multitude guerrière est réalisée avec une hardiesse technique que les plus audacieuses recherches impressionnistes n'ont point dépassée. Rien n'est, tout se devine ; quelques zébrures, quelques notes brillantes suffisent à faire surgir, bouger et palpiter cette chevauchée née de l'ombre. L'œuvre est vivante, et en même temps elle emporte l'imagination, elle s'élève à la hauteur de la grande poésie. Tintoret et Delacroix s'évoquent dans cette coloration de cendre brûlante, dans la mélancolie torride de ce ciel aux bleuités sirupeuses, l'héroïsme de ces drapeaux et de ces enseignes pesantes, dans la crudité froide de ces armures aux durs reflets, dans toute l'atmosphère épique de la scène ; mais il y a ici une profondeur qu'ils n'ont point explorée, cette profondeur unique et sublime de Rembrandt, cette faculté de transformer la couleur en langage idéologique et lyrique, de faire émaner du coloris une sorte de chaleur sourde qui pénètre notre âme, la fascine et l'embrase. Un tel tableau, c'est aussi bien une entrée d'Alexandre, une allégorie du jeune Bonaparte, une vision guerrière de Shakespeare : c'est la survenue du héros, la divine adolescence du génie armé imposant sa sérénité à un monde confus, tourmenté et tragique. Cela peut se passer hors des âges, comme toute véritable poésie.

Plus on étudie une telle œuvre et plus on y découvre de beautés picturales : jamais l'atmosphère poétique n'y fait obstacle à la vérité, l'air circule, la chaleur d'un soir d'été y oppresse les êtres, les plans sont vrais, la moindre place est utilisée pour accentuer d'un détail juste l'impression et l'émotion, la psychologie des êtres est graduée subtilement, depuis la grâce alerte d'un nègre armé jusqu'à l'attention du licteur, jusqu'au maintien grave des officiers jugeant en silence l'incident, jusqu'à la fatigue dissimulée sous l'orgueil du retour triomphal. Mais l'œil et la pensée s'attachent obstinément au consul, fin comme un saint Georges, puissant comme Colleoni et beau comme une héroïne de l'Arioste ou du Tasse. Les songes qu'une œuvre pareille peut autoriser sont presque infinis : Rembrandt, en face de Velazquez le Véridique, est bien le Transfigurateur, l'éveilleur des âmes par excellence.

Les peintures venues après deux morceaux semblables ne comportent point un enseignement ou un pathétique aussi profonds : on serait presque tenté d'être injuste envers ces très belles choses. Et cependant, voici Franz Hals avec un portrait, et quel portrait ! C'est un des plus puissants qu'il ait signés, et peut-être un des plus délicats malgré la force de la touche et l'évidence hardie de la ressemblance matérielle. Il est sobre comme un Moroni, tout de noir sur un fond gris, de ces noirs et de ces gris que Manet a essayé de retrouver, avec l'agrément discret de quelques « crevés » de soie verte sur le pourpoint. Entre la collerette de linge blanc et le large feutre sans ornements s'inscrit et se modèle la tête sensuelle et brune ; un poing à la hanche soulève et maintient le manteau, et toute l'œuvre est d'un style aisé et sévère, d'une élégance que Hals ne visa et n'atteignit que rarement.

Voici l'étonnante composition de Jan Steen, *Antoine et Cléopâtre*, inattendue par son sujet et son coloris ; la *Danse à la ferme*, où Adrien Van Ostade a si subtilement mêlé une lumière vaporeuse et perlée aux ombres transparentes ;



REMBRANDT. — LE CONSUL ROMAIN FABIUS MAXIMUS

voici Rubens, Fyt et Snyders, Van Goyen et Ruisdael : leur groupe nous prépare à admirer une série choisie de Van Dyck, dont la maîtrise et la distinction s'attestent glorieusement par le monumental portrait équestre d'un membre de la famille Spinola, un portrait de femme, un portrait de cardinal, d'autres encore, d'une tenue impeccable et d'une magnifique exécution.

L'École française ne représente que quelques morceaux, mais l'un est un Chardin digne des plus beaux Hollandais par sa perfection et sa finesse robuste, et l'autre est un *Réveil de Vénus* que Fragonard a peint avec des pétales de roses, un tableau frais comme un bouquet du matin, d'une subtilité spirituelle et d'une sensualité voilée infiniment délicate, un tableau soyeux, précieux, parfumé et plein de rêve. Et voici enfin une œuvre des plus curieuses, *la Construction du Cheval de Troie*, de Tiepolo. L'enchanteur vénitien, en cette ample toile, prouve une fois de plus sa science, sa verve, sa vigueur mais aussi la faculté de réalisation définitive qu'on lui refuse sans équité parfois. Quelle force, quelle solidité dans le dessin de ces hommes aux manteaux gonflés par le vent de la mer prochaine, et comme ils sont vrais, comme ils travaillent de tout cœur, sans poses théâtrales, sans facticité! Juchés sur des échafaudages, ils frappent à coups redoublés, s'excitent du geste et de la voix, et leurs silhouettes sont fières dans le grand soleil, et leur activité noue une furieuse arabesque autour du cheval colossal. Le ciel, les murs de la ville, le fleuve, les figures de vieillards et de femmes contemplant l'ouvrage monstrueux, tout est peint avec une clarté, une légèreté et une saveur attrayantes. Tiepolo n'a jamais mieux prouvé la finesse de son regard de coloriste amoureux des caresses de la lumière et son sens exceptionnel de la composition et de l'invention décorative que dans les limites de ce très beau tableau.

Un Pérugin, un Ghirlandajo, un Bronzino, un Antonio Moro, un Sébastien del Piombo, semblent ici servir de garde d'honneur à une œuvre de la dernière période du Titien, un *Denier de César,* d'un coloris simplifié et violent, tableau traité comme un fragment de fresque énorme, par la seule puissance des valeurs. Sa facture forme un contraste saisissant avec la technique serrée et mince, avec la subtilité d'expression d'une *Sainte Famille* de Melzi, l'élève favori de Léonard, son compagnon au château du Cloux et l'héritier de ses manuscrits. L'œuvre est bien celle d'un respectueux élève fasciné par le style souverain du Vinci : mais elle est belle et témoigne d'une science et d'une sincérité profondes. Et nous voici en présence d'un chef-d'œuvre, signé par Fra Filippo Lippi, le moine passionné, indiscipliné, l'amoureux ravisseur de Lucrezia Buti et aussi l'ardent croyant qui, avant Gozzoli et avec Masaccio, infusa à l'art giottesque une vitalité souveraine. La composition de cette *Vierge* portant l'Enfant Jésus et accompagnée de deux anges rappelle, avec des variantes, celle des Uffizi. Celle-ci a pour fond un paysage spacieux, l'Enfant y est soutenu par un des anges, on voit à peine une partie de la tête du second ange, et la Vierge est en prière, mains jointes, devant son Fils. Dans l'œuvre de la collection Sedelmeyer, la scène se passe sous une voûte de pierre, ornée d'une guirlande de feuilles et fleurs, c'est la Vierge qui tient l'Enfant, un des anges le désigne, et l'autre, dont toute la tête est visible, extasié, tient une branche de lis épanouis. Cette version a peut-être plus d'intimité et de recueillement, plus d'éclat chromatique aussi : la robe rouge et verte de la Vierge, notamment, est ardente et somptueuse. Toute l'œuvre respire cette candide mysticité, si purement unie à un sentiment de maternité, de familiarité sainte, qui fut l'apport personnel de Filippo Lippi avant Giovanni Bellini, dans l'art des *Quattrocentisti*, et la marque adorable de son génie.

Des Goya encore, — et l'exposition s'achève par une réunion de l'École anglaise, composée d'éléments nouveaux, tous morceaux de maîtres et des plus représentatifs de ces maîtres. La *Lady Inglis* de Raeburn a la magistrale construction, la vie psychique, la perfection des plus beaux La Tour : cet unique témoignage suffit ici à faire mesurer la grandeur de Raeburn. La noble fermeté de Reynolds, déjà affirmée par le portrait de Mary Wharton, s'atteste plus encore dans la vaste toile où Mr. Barwell et son fils sont représentés dans le cabinet de travail du père. Il est assis, richement vêtu de vert et de rouge d'un éclat admirable, et tout, l'enfant, le chien, les beaux livres, les tentures, est peint avec cette autorité, cette gravité, cette franchise, cet accent juste et sonore que plusieurs aujourd'hui essaient d'acquérir, mais dont Reynolds a gardé le secret. C'est l'exemple même du portrait composé, à la fois psychologique et décoratif. Un paysage de Constable, aéré et lumineux sans éclat inutile, des Lawrence d'une carnation sainement sensuelle, deux Romney, *Mrs. Charnock* et *Mrs. Mingay,* d'un brio et d'un esprit de touche si séduisants, font honneur à leurs auteurs. Un grand portrait en pied de *Sir Read*, l'épée de gala au côté, par Beechey, impose son impression de distinction, de réserve un peu hautaine. Mais tout pâlit auprès de l'impétuosité, de la vie, de l'étonnante saveur de Hoppner. Il se surpasse ici et apparaît vraiment grand avec les figures de *Mrs. Manning et son Fils*, et surtout de *Lady Mary Arundell* en robe safranée, assise dans un paysage et s'apprêtant à dessiner sur un carton qu'elle va ouvrir. L'admirable peinture, pareille à l'intérieur de beaux fruits ouverts, l'admirable matière moelleuse, grasse, fondante, ponctuée de rehauts vigoureux, l'admirable poème de santé et d'amour que ce corps souple et rond partout deviné, ce visage aux yeux de ciel, aux joues duvetées, cette gorge pleine et ces bras d'un galbe et d'une nacrure si riches ! Jamais l'École anglaise n'a plus soigneusement et plus fortement marqué sa conception de la femme heureuse. Jamais non plus elle n'a usé avec plus de prestige de la pleine pâte, de la tonalité brillante et de ce style d'esquisse qui dissimule un dessin savant, et ajoute à la perfection la grâce de la négligence apparente.

Gainsborough est là enfin avec trois toiles : le portrait de *Mrs. Moleyns*, en gris, poudrée, rehaussée d'un léger ruban noir et de la note rouge d'un coin de fauteuil est une symphonie exquise. Le portrait de *Miss Boon* est d'une poésie et d'un attrait léonardesques, c'est vraiment l'affleurement d'une âme sur un visage, et exprimé avec quelle simplicité de moyens ! Le double portrait des *Enfants Charleton* dans un paysage est un poème digne du plus poétique des maîtres anglais, de celui qui semble avoir transposé par avance sur ses toiles le charme musical des rêveries lakistes d'un Wordsworth, d'un Shelley ou d'un Keats. L'aînée, dans son harmonie vieux rose, est pure comme un Luini, et dans le sourire et le geste mutin de la cadette il y a toute la grâce du XVIIIe siècle, enveloppée dans cette peinture fluide, ondoyante et prenante, qui fait de Gainsborough un enchanteur incomparable.

Telle est cette réunion, concertée et montrée par M. Sedelmeyer. Elle ne comportera d'autre conclusion qu'un remerciement bien dû à l'érudit collectionneur, à l'hôte qui, à son seuil, accueillera les amateurs d'art, et leur offrira, selon l'expression célèbre de Keats, par la vue de telles beautés, « une joie pour toujours ».

CAMILLE MAUCLAIR.



FRANZ HALS. — PORTRAIT DE JEUNE HOMME
(Collection Ch. Sedelmeyer)



FILIPPO LIPPI. — LA VIERGE AVEC L'ENFANT ET DES ANGES
(Collection Ch. Sedelmeyer)

JOHN HOPPNER. — PORTRAIT DE LADY MARY ARUNDELL
(Collection Ch. Sedelmeyer)

LA COLLECTION DU BARON CARL MAYER DE ROTHSCHILD

L'orfèvrerie allemande de la Renaissance, bien qu'elle semble, pour notre goût, trop pompeuse et dépourvue bien souvent de simplicité, mérite pourtant, dans l'histoire de l'orfèvrerie, d'être étudiée après celles de France et d'Italie. A l'époque où les artistes de presque tous les pays étaient très fortement influencés par l'art italien, une grande impulsion faisait naître en Allemagne un style nouveau et tout original. Les orfèvres suivirent ce mouvement, à la tête duquel se trouvaient de grands artistes tels qu'Albert Dürer, et les œuvres qu'ils produisirent pendant près d'un siècle, — à Augsbourg et à Nuremberg surtout, — sont d'un art dont la perfection de la technique n'a jamais été égalée.

Les très riches pièces d'orfèvrerie civile allemande de la Renaissance sont devenues excessivement rares de nos jours. Il n'est possible de les étudier que dans quelques grands musées et dans des collections privées d'Allemagne. Le musée des Arts industriels de Berlin possède le trésor le plus considérable de pièces d'orfèvrerie allemande du XVIe siècle, avec la série des trente-cinq pièces provenant de l'ancien hôtel de ville de Lunebourg. Ce ne sont là que les vestiges de l'ancienne splendeur d'une ville, car ce trésor inappréciable ne contenait pas moins de deux cent cinquante pièces au XVIIe siècle.

Quelques collectionneurs ont pu réunir en Allemagne, dans le courant du siècle dernier, des séries infiniment précieuses de ces objets d'orfèvrerie. Le baron Carl Mayer de Rothschild, de Francfort, a formé l'une des plus belles collections de ces pièces de grand luxe, si intéressantes à étudier.

Les deux principaux centres de production, ceux de Nuremberg et d'Augsbourg, sont représentés ici par des pièces remarquables. Pour ne citer que quelques-unes parmi les plus précieuses orfèvreries signées d'artistes d'Augsbourg, il nous faut mentionner un bocal ayant la forme d'un coq et portant les poinçons de David Kraemer, et surtout un bas-relief rectangulaire en argent repoussé, de Jaeger. Il représente un concert de femmes drapées à l'antique, vers lesquelles se dirige un Centaure.

Plus nombreuses sont les pièces sorties des ateliers d'orfèvrerie de Nuremberg. Un bocal ayant la forme d'une fleur, avec des émaux coloriés au couvercle, est signé Caspar Widmann. Un drageoir nous montre un paysan s'appuyant sur son bâton et portant la hotte et la grappe de raisin. Il porte, avec la date de 1547, les poinçons de Cristoff Ritter. Nous retrouvons, dans un double bocal à pied de l'orfèvre Caspard Beutmüller, un exemple de ces godrons en fort relief, si typiques dans l'art allemand du XVIe siècle, auxquels l'artiste s'est appliqué à donner la forme du calice. Sur une autre pièce de même forme, mais décorée d'une ornementation très variée et très riche, nous relevons les poinçons de Hans Petzolt, orfèvre célèbre, qui exécuta un beau médaillon d'Albert Dürer, conservé au musée des Arts industriels de Berlin. Un cerf bondissant, qu'attaque un petit chien, a servi de modèle à Jeremias Ritter pour une pièce de surtout de table, très habilement ciselée.

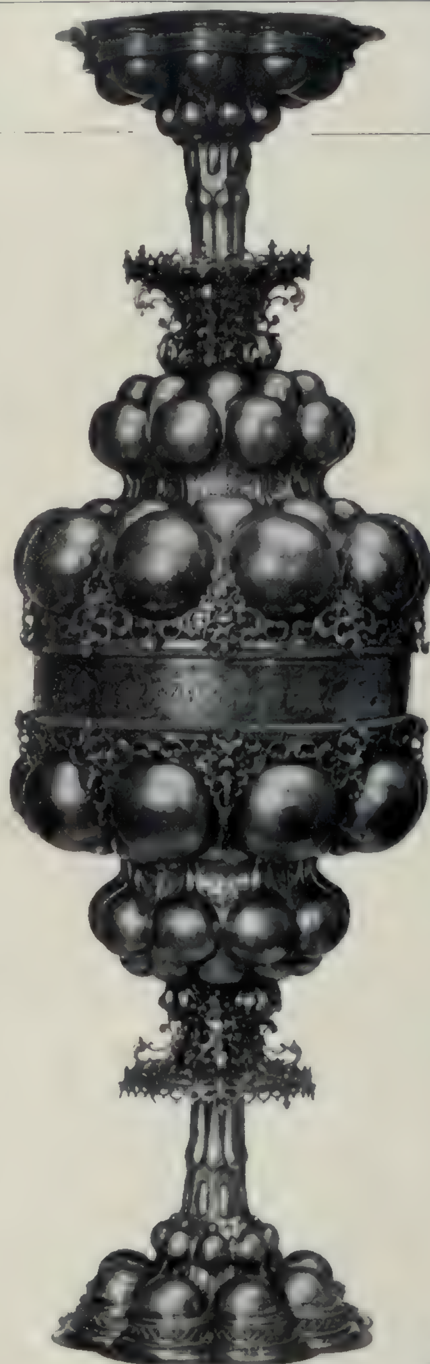
Peter Wiber a signé un beau hanap en verre dont la monture et le couvercle sont en argent doré, et un grand bocal en argent repoussé et doré, deux pièces d'un très beau travail.

Richement caparaçonné, un éléphant porte une tour avec des guerriers armés de lances, œuvre fort curieuse de Wolff Christoff Ritter. Toutes ces pièces, sorties des ateliers de Nuremberg, sont remarquables par la variété de la composition et leur réelle beauté d'exécution.

L'un des objets les plus intéressants de la Collection Mayer de Rothschild et l'un des meilleurs exemples de cet art si particulier, dont les caractères principaux sont la profusion d'ornementation et la grande finesse de ciselure, est un plateau d'aiguière en argent repoussé, ciselé et doré. Il est orné, à son centre, sur un ombilic saillant, d'un médaillon représentant saint Hubert agenouillé devant le cerf. Au marli, diverses scènes de chevalerie se succèdent en huit compartiments, séparés par des figures de guerriers en armure. Entre l'ombilic et le marli du plateau, nous remarquons les motifs d'ornementation le plus fréquemment employés dans l'orfèvrerie allemande du début du XVIe siècle, avec les feuillages finement ciselés et ajourés, et les godrons à lobes réguliers. Ce bel objet peut être rapproché d'une célèbre pièce de surtout de table en argent doré, en partie émaillé, de la collection de la baronne James de Rothschild, sur laquelle nous retrouvons, exécuté



PIÈCE DE SURTOUT EN ARGENT SERVANT DE FONTAINE
Travail de Nuremberg. — Début du XVIIe siècle



DOUBLE BOCAL EN ARGENT REPOUSSÉ, GRAVÉ ET DORÉ
Travail de Nuremberg. — Fin du XVIe siècle

avec la même finesse de ciselure, le même sujet au centre de l'ombilic, entouré des mêmes godrons.

Quelques-unes de ces pièces d'orfèvrerie sont d'une rare élégance, malgré leur grande richesse, tel ce hanap dont le corps d'argent tout uni est orné d'une couronne de feuillages en argent doré enrichi de fleurettes émaillées. La base de cette charmante pièce est décorée de feuillages ajourés et repose sur trois pieds en forme de guerriers en armes; au couvercle un casque ayant une tête barbue comme cimier.

Moins originale, mais encore plus séduisante par son élégante simplicité, avec son anse légère formée d'un serpent, est une aiguière en argent doré entièrement gravée, avec son plateau. Plusieurs grandes canettes de corporation se trouvent dans la collection Mayer de Rothschild. La plus belle, en argent doré, est celle de la corporation des tonneliers de 1588. Le couvercle est terminé par une figurine de guerrier appuyé sur l'écusson de la corporation. Sur un bas-relief, à la partie inférieure de la canette, se déroulent des scènes de chasse. L'anse finement gravée se termine par une chimère ailée entourée de serpents enroulés.

Un des objets importants de la collection est un grand monument en argent doré et en pierres dures, d'une composition très curieuse, exécutée au XVIIe siècle. Dans une architecture à deux étages séparés par des colonnettes, des personnages de la Comédie italienne contemplent deux individus en haillons qui se disputent une bourse autour d'une fontaine.



COUPE EN CRISTAL DE ROCHE FUMÉ A MONTURE D'OR ÉMAILLÉ
Travail français ou italien. — Fin du XVIe siècle

D'une richesse extrême, avec sa grande profusion de décoration, est un calendrier perpétuel, composé d'une plaque en argent ciselé représentant un sujet de l'Énéide, œuvre de Jean Thélot d'Augsbourg, encadrée dans un cadre somptueux en nacre et écaille, avec trophées, figures de Renommées et médaillons en argent doré.

Parmi les pierres dures montées à l'époque de la Renaissance, trois pièces méritent une mention toute spéciale. Un bocal double de travail allemand est formé de deux coupes en jaspe fleuri juxtaposées et garnies d'une riche monture d'argent doré. Chacune de ces coupes porte une inscription en caractères gothiques. Une charmante coupe en agate est ornée d'une monture en or émaillé; son couvercle est surmonté d'un petit cerf au galop, émaillé en couleur. Ce très précieux bibelot, de travail italien de la fin du XVIe siècle, est très voisin d'une des coupes en agate montée en or émaillé du musée du Louvre, provenant des collections de la Couronne. Une coupe de forme ovale, en cristal de roche fumé et gravé, a une très belle monture en or émaillé, enrichie de rubis taillés.

Des ivoires et des bois de la Renaissance complètent cette superbe collection. Deux hauts reliefs de forme rectangulaire sculptés en ivoire par un artiste italien du XVIe siècle nous représentent les Sciences, les Arts et les Vertus cardinales sous les traits de femmes richement vêtues de costumes ornés de bijoux et de pierreries.



COUPE AVEC COUVERCLE EN AGATE, ONYX BLONDE MONTÉE EN OR ÉMAILLÉ
Travail français ou italien. — Fin du XVIe siècle



ADAM ET ÈVE. — BUIS SCULPTÉ
Travail allemand. — XVIe siècle



MONUMENT EN ARGENT DORÉ ET PIERRES PRÉCIEUSES
Travail allemand. — XVIIe siècle



BOCAL EN ARGENT REPOUSSÉ, FONDU ET DORÉ
Travail de Nuremberg. — XVIIe siècle



CALENDRIER PERPÉTUEL EN ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ
Travail d'Augsbourg — Œuvre de Jean-André Thelot. — Fin du XVIIe siècle

Terminons cette rapide étude par un très rare et précieux petit buis allemand du XVIe siècle. Sous une arcature ajourée, au milieu de laquelle vole un ange, soutenue par deux colonnes richement sculptées, Adam et Ève se tiennent debout de chaque côté de l'arbre. Ce buis, de très





AIGUIÈRE ET SON PLATEAU. — ARGENT GRAVÉ ET PARTIELLEMENT DORÉ
Travail allemand. — XVIe siècle



PLATEAU ROND D'AIGUIÈRE, EN ARGENT, A OMBILIC SAILLANT
Travail allemand. — Commencement du XVIe siècle



GRANDE CANETTE DE LA CORPORATION DES TONNELIERS
TRAVAIL ALLEMAND. — FIN DU XVIe SIÈCLE

petite dimension, est une sculpture d'une surprenante finesse et pourrait bien avoir été exécuté par un des grands artistes allemands de la Renaissance.

CARLE DREYFUS.



Photo Vizzavona.

J.-F. RAFFAELLI. — LE QUAI DES GRANDS-AUGUSTINS

SOCIÉTÉ NATIONALE DES BEAUX-ARTS

SALON DE 1911

Le Salon de la « Nationale » offre, cette année, une particulière séduction : je ne parle pas de la qualité des envois, bien que des morceaux supérieurs figurent au Grand Palais, — et j'aurai le plaisir de les commenter tout à l'heure, — mais de la disposition exceptionnellement harmonieuse qui a réglé le placement. Les deux « tapissiers » (pour reprendre le mot du XVIIIe siècle), MM. Gervex et Muenier, ont bien mérité de l'art français.

Aussi bien le placement des œuvres dans une exposition de peinture est-il une opération délicate. Un bon placeur est aussi indispensable qu'un bon chef d'orchestre ou un bon général. Songez à des troupes entraînées, conduites au feu par un chef ignare. Songez à la *Neuvième Symphonie* dirigée par un « fanfariste » de village. Les valeurs sont faussées, tout est en désordre, la bataille perdue.

Grâce à MM. Gervex et Muenier, qui ont agi avec une bienveillante équité, ne se préoccupant que de l'effet d'ensemble, ne se demandant jamais si tel tableau était d'un jeune ou d'un vétéran chevronné, la bataille a été gagnée.

Je ne voudrais pas critiquer ce qui se fait en d'autres Salons, ce qui s'est déjà fait en celui-là. Mais n'est-il pas advenu trop souvent que la hiérarchie et le respect du protocole jouaient un rôle exagéré dans la présentation des œuvres d'art? Étant donnés quatre-vingts cimaises et quatre-vingts membres du Jury ou de la Délégation, on commençait par installer les quatre-vingts envois aux places en vue, et le reste était casé au petit bonheur. La théorie du repoussoir était pratiquée. Cette déplorable méthode consiste à entourer la toile sombre de quatre tableautins clairs, et la toile polychrome de quatre tableautins noirâtres. Quant aux envois d'inconnus ou de gens peu notoires, on les reléguait dans les coins d'ombre, sur l'escalier, dans les pourtours ténébreux.

MM. Gervex et Muenier, fidèles à la doctrine instaurée

courageusement l'an passé par M. Gaston La Touche, n'ont eu d'autre souci que de composer un bouquet harmonieux. Ils y ont réussi.

DE LA FRESQUE ET DE LA COMPOSITION DÉCORATIVE

Une des caractéristiques essentielles, c'est le besoin qu'ont les coloristes actuels de réagir contre le tableau de chevalet et de couvrir de vastes surfaces. On commence à comprendre que la mission foncière de la peinture est de décorer. C'est le retour à la vraie tradition, celle de Le Brun et de Boucher. Le Brun n'était peut-être pas un peintre de grande envergure, mais il fut le plus magnifique décorateur que l'École française ait produit. Quand, avec le concours discipliné de ses équipes, les Monnoyer, les Van der Meulen



Photo Vizzavona.

A.-P. ROLL. — FEMME AU CHIEN

et des stucateurs, mouluriers, lambrisseurs, ornemanistes, architectes et statuaires, Le Brun décorait pour Fouquet d'abord et Lambert de Thorigny, pour Colbert et le Roi-Soleil ensuite, le château de Vaux-le-Vicomte, l'hôtel Lambert, la Petite Galerie, le Grand Degré, l'Escalier des Ambassadeurs, c'est-à-dire le Louvre, Versailles, Marly et Sceaux, le tyrannique directeur de la Manufacture des Gobelins concevait (comme Boucher un siècle plus tard) des ensembles d'une imposante, solennelle et fastueuse majesté ; le tableau de chevalet n'était, à ses yeux, qu'un délassement.

Ce désir de synthèse, nous le retrouvons aujourd'hui chez MM. Besnard, Auburtin, Baudouin, Roll, La Touche, Maurice Denis, Aman-Jean, Hanicotte, Anquetin, Pinchon,



Photo Vizzavona.

L. LHERMITTE. — LABOURAGE

(Appartient à Mrs. R. Knœdler & Cie)



Photo Crevaux.

J.-Em. BLANCHE. — VASLAW NIJINSKI

Willette, Burnand, Taquoy. C'est une conception collective, et non plus individualiste, de l'œuvre d'art : collective en ce sens que le peintre agit en fonction du « maître de l'œuvre » et songe dès l'abord à se subordonner aux nécessités architecturales d'un édifice. Nous ne saurions trop nous réjouir de cette évolution. Nous sommes las des quadros, des esquisses hâtives, des pochades verveuses. Il était temps de revenir à l'œuvre durable, c'est-à-dire à l'œuvre murale.

Le renouveau de la fresque est, de ce que j'avance, le plus significatif témoignage. Vous admirerez, au Grand Palais, les cartons que M. Baudouïn a préparés pour être transcrits *a buon fresco* sur les murailles du Petit Palais. Cette tentative hardie mérite qu'on s'y arrête un instant.

Depuis trente ans, nous nous sommes abandonnés aux charmes du bariolage. Grâces soient rendues à tous les maîtres qui ramènent à la nature. La révolution impressionniste, réagissant contre l'italianisme abâtardi, illumine la palette et assainit notre œil. Mais les impressionnistes cessèrent trop vite de peindre leurs émotions pour objectiver leurs sensations purement optiques, et le goût de la couleur pour la couleur entraîna les mieux doués des peintres à sacrifier tout au chatoiement, fût-il obtenu par hasard, au cours d'un travail sans objet, sans méthode et sans passion.

Pourtant, le besoin d'un art plus synthétique se faisait sentir obscurément chez les meilleurs : Paul Gauguin ne s'en tint presque jamais à l'étude immédiate ; il voulut parler, chanter et non plus épeler la nature. Van Gogh eut des fièvres de lyrisme. Et nous voyons des jeunes, ardents, œuvrant en des voies parallèles, s'efforçant, parfois sans y penser, à renouer la grande tradition décorative que Puvis de Chavannes, seul, isolé, incompris, paraissait (dès avant Besnard, Henri Martin et Paul Baudouïn) n'avoir retrouvée que pour un temps.

Mais, jusqu'à cette heure, quelques-uns de ceux à qui je fais allusion sont liés à la nature qu'ils copient, même en la brutalisant, au lieu de s'en nourrir, au lieu d'en faire entrer les éléments dans les œuvres dont ils seraient les maîtres et qu'ils ordonneraient selon une cadence.



Photo Vizzavona.

G. LA TOUCHE. — « L'HEURE HEUREUSE »

(Panneau décoratif pour la Bibliothèque de l'Hon. et de Madame Mac Dougall Hawkes, de New-York.)



Photo Vizzavona.

A. DE LA GANDARA. — PORTRAIT DE Mme A. M...

Ils sont liés à la nature immédiate par le *métier d'huile*, si souple, si plein de duperie. Ils savent ou croient qu'il leur sera toujours permis de reprendre leur travail et de le corriger, et même d'en recommencer des parties entières.

L'imperfection décorative de tentations si intéressantes n'a pas d'autre raison que la routine du métier d'huile.

En se soumettant à la rude discipline de la fresque, M. Baudouïn s'impose de penser, de composer et de préparer ; car, à l'heure où il aborde le mur, et avant d'y jeter le premier crépi, l'œuvre doit être édifiée.

C'est donc une révolution que cet art réfléchi, délibéré, voulu, et les indices que je signalais font espérer qu'elle sera aussi féconde que la précédente.

Le nom d'Albert Besnard est illustre. Son plafond destiné à la Comédie-Française est une splendeur. Il n'est guère aisé de le bien juger au Salon, car nous n'avons pas eu sous les yeux l'esquisse totale, et, surtout, comment concevoir un ouvrage plafonnant quand il est plaqué contre un mur, et qu'on n'a pas le recul en hauteur voulu ?

Vous savez quel thème a élu le maître : *La Comédie et la Tragédie*. Les dieux de la dramaturgie, Molière, Corneille, Hugo, assistant au drame le plus émouvant qui se soit jamais déroulé, celui de la Création même. Les raccourcis miraculeusement hardis, les volumes formidables déconcertent, stupéfient, choquent. Vous représentez-vous un Véronèse ou un Tintoret sur un chevalet?

Le résultat obtenu par M. Besnard est vertigineux. Les nus d'Adam et Ève, le prestigieux homme-serpent tentateur, l'arbre édénique, les accords de tonalités, le contraste entre la gravité marmoréenne du fragment de gauche et la sonorité somptueuse du côté droit, la distribution et l'audace des lumières, la maîtrise du dessin, ce besoin d'inédit, de recherches, si rare en un temps où tant d'artistes rééditent vingt fois la même toile, mettent Besnard au premier rang, ici et partout.

L'envoi de M. Francis Auburtin est un des plus beaux ensembles du Salon, et sans contredit le plus complet. M. Auburtin, libéré des influences qu'il subit autrefois, est en possession d'un talent où la culture affinée et un sentiment vivace de la nature se contre-balancent et s'équilibrent. Les trois *Oréades* enlacées devant une merveilleuse aurore, le centaure olympien, ravissant la sirène évanouie et fluide, offrent un adorable spectacle. M. Auburtin est un magicien. Les paysages maritimes où il situe ses épisodes de féerie mythologique ne sont point des marines *littéraires*, mais emplies d'air, de lumière juste, d'atmosphère indéfinie. Aussi bien ses études, de moindre format, réalisées, faites avec une spontanéité directe, expliquent-elles ses grands panneaux.

Chez M. René Ménard, qui nous soumet un paysage antique, un site hellénique ou agrigentin, la culture l'emporte parfois sur le sens de la nature. Mais quelle eurythmie classique, quelle sévère et rationnelle ordonnance poussinesque!

L'Offrande des amants, de M. Caro-Delvaille, ne présente pas un moindre intérêt. Poursuivant résolument la série commencée depuis quatre années déjà, le jeune artiste affirme une esthétique qui contredit les tendances en cours dans la plupart des



J.-A. MUENIER. — LA LEÇON DE CLAVECIN



Photo Vizzavona.

AMAN-JEAN. — LA SALTIMBANQUE

expositions de peinture contemporaine. Le but qu'il vise est plus haut. Nous ne saurions trop l'en remercier. *L'Offrande des amants* est un bas-relief, une fresque florentine que Lippi et Botticelli eussent aimée. Le parti résolument mural et décoratif est net. D'où ces personnages de premier plan, ce fond qui ne se creuse pas. La composition que nous soumet M. Caro-Delvaille est le poème de l'allégresse juvénile, de la grâce pudique, de l'amour tendre et chaste. Des éphèbes exquisement enlacés, des draperies d'une souplesse diaphane, un rythme et un style latins, une harmonie blanc-rosé et dorée, douce et fine sans la moindre fadeur, le dessin le plus ferme, le plus nerveux, l'agencement d'arabesques le mieux combiné. Il serait temps, en vérité, que l'État confiât à M. Caro-Delvaille des murailles à orner. Il les lui doit.

M. Maurice Denis est, de la pléiade des jeunes (il appartient à ce groupe issu des « Indépendants » qui nous a révélé l'intimiste japonisant Vuillard, l'espiègle enchanteur Pierre Bonnard, le suave peintre-poète Xavier Roussel, et Félix Vallotton, sévère davidien), l'un de ceux qui ont, le plus rapidement, conquis une notoriété de bon aloi. Son imagination inépuisable prodigue des dons d'une richesse inouïe.

Ce n'est pas la candeur qui nous enchante quand nous regardons une œuvre de M. Aman-Jean. M. Aman-Jean est un harmoniste rare, qui se plaît aux effets tamisés, aux demi-teintes, aux tonalités de tapisserie mélancoliques, dolentes et morbides.

Chez M. Anquetin, que la hantise de Jordaens, de Rubens et de Delacroix obsède, la santé éclate et déborde pléthoriquement. Chez M. Roll, c'est la force, la fougue d'un tempérament que l'âge n'a pas calmé, et qui perpétue chez nous les traditions de Géricault et de Manet. Le *José, libérateur de San Marin*, de Roll, affirme la vaillance lyrique du président de la Société Nationale des Beaux-Arts.

L'Enterrement à Volendam, d'Augustin Hanicotte, est une œuvre d'un style âpre, hautain et singulier. Sous un ciel verdâtre et plombé, les prodigieux croque-morts hollandais, foulant la neige salie, terrifiants de comique macabre, engoncés en leurs houppelandes-soutanes doublées de molleton violet, et surmontés de tromblons au poil rugueux, portent au cimetière un cercueil cruellement pesant. Le bloc humain soudé d'un seul tenant, l'harmonie générale noir-violet, l'écriture musclée, d'une simplification autoritaire, font de cette composition un des morceaux de choix du présent Salon.

L'invention abondante de M. Gaston La Touche nous ensorcèle, et aussi sa fantaisie riante, la joie abandonnée, lascive, légère et mousseuse et point débraillée de ses fêtes galantes. Quant aux ors et aux pourpres dont il rehausse carrosses et costumes, c'est une féerie polychrome à laquelle nos rétines et notre esprit sont redevables d'une égale gratitude.

Je citerai encore, parmi les décorateurs, Willette, que l'ambition hausse, du croqueton où il est passé maître, jusqu'au panneau de spacieuse dimension.

Je citerai enfin le consciencieux Burnand, l'austère Agache, le truculent Lemordant, le précis et sobre Maurice Taquoy, et M. Pinchon. Sa *Jeanne d'Arc* nous fait penser aux illustrations précieuses des « Très Riches Heures » du XVe siècle.

DU PORTRAIT

Ce que nous demandons au portraitiste, c'est, avant tout, de créer de la vie et d'être sincère. M. Besnard caractérisait un jour le portrait : un drame qui se joue entre deux êtres, l'un passif, l'autre agissant.

Drame, oui... Duel plutôt, partie de cache-cache. Le modèle se dérobe, se réfugie dans une personnalité fallacieuse, compose son geste, son attitude, son visage. Il minaude, sourit, essaie de mentir. Mais le portraitiste, impitoyable, souriant lui aussi, chat qui observe sa victime, déchire le masque mensonger, profite des défaillances, des distractions involontaires. Que le modèle mondain soit seul à mentir, passe. Mais c'est au peintre de déchiffrer la vérité et de la dire.

Sinon, si une complicité s'établit entre peintre et modèle,



Phot. Vizzavona.

MAURICE DENIS. — LES PREMIERS PAS

si le peintre s'associe à la couturière, à la coiffeuse, à tous les réparateurs d'irréparables outrages, son œuvre sera vaine, malgré l'agrément éphémère qu'elle peut offrir. Il aura effacé les pattes d'oie, déplissé les plis, aplani, lissé les vergetures, les boursouflures, les gerçures, les stigmates de mort, il aura affadi, enjolivé, idéalisé, menti.

Ah! de semblables reproches, ce n'est pas M. Besnard qui peut les encourir. Son étourdissant portrait de *M. Cognacq* atteint au style, au général. C'est le portrait de l'Industriel moderne, debout à son champ de bataille qu'est son magasin, ayant à portée de la main son mètre et un coupon d'échantillons.

M. Besnard a tracé là un portrait qui résume une époque. C'est ainsi qu'ont procédé tous les maîtres. Un portrait doit s'élever à la synthèse généralisatrice. L'image de *M. Bertin*, accentuée jusqu'ici à l'outrance, c'est toute la bourgeoisie « philippotarde » et censitaire, une biographie dramatisée. Un portrait de femme de Ricard, c'est la Passion ou la Mélancolie; un Carrière, l'Amour maternel; un Fantin, la Quiétude; un Whistler, la Race; un Ernest Laurent, la Tendresse; un Caro-Delvaille, l'Élégance; un Boldini, la Névrose.



Photo Vizzavona.

ABEL TRUCHET. — FÊTE FORAINE. — PLACE PIGALLE

Ces considérations nous ramènent à nos portraitistes de la « Nationale ». Ils se nomment Boldini, de qui les mondaines hyper-modernistes sont trépidantes, telle la société même où elles se meuvent; Antonio de La Gandara (voir son portrait de Madame Arthur Meyer); l'impeccable Dagnan-Bouveret, Rondel, Lavery, de Glehn, Louis Picard, Lévy-Strauss, Gervex, Guiguet qui traduit avec finesse la malice des frimousses enfantines; Raymond Woog, Desvallières, si intimement distingué; Ablett, Baugnies, Jacques Blanche, dont nous avons goûté le portrait du danseur russe *Vaslaw Nijinski;* Speed, Giron, Armand Point.

Les portraits signés par Madame Olga de Bosznanska sont parmi les plus pathétiques que l'on puisse admirer. Les visages viennent à nous du fond du cadre, nous interrogent. Est-ce nous qui les regardons? Ne sont-ce pas eux qui nous regardent?

DU NU

Je n'entends point résoudre ici le problème délicat entre tous qui se pose dès qu'on parle du Nu. Bornons-nous à affirmer une fois de plus que le Nu est chaste, profondément. La statuaire hellénique et la peinture vénitienne l'attestent. C'est le déshabillé, le retroussé qui est grivois. La « Femme au loup de velours » est indécente. L'imagination s'est pervertie dans l'âcre et capiteuse atmosphère des alcôves à



J. BERAUD. — SOIRÉE.

(Appartient à M. Léon Bernheim.)

« gimblettes » et des boudoirs à « chemises enlevées ».

Le nu est pur. Les *Corès* et les *Nikès* ioniennes aux seins fleuris, aux hanches en amphore, aux jambes graciles et fuselées, sont nues. Nue, l'adorable *Joueuse de Flûte* du trône Ludivisi, et tous les guerriers de marbre pentélique, et les cavaliers nerveux de la Frise sublime.

Signorelli et Michel-Ange, Corrège et Cranach, Giorgione, Rembrandt, Rubens, Velazquez et Goya, et Frago, et Houdon, et Prud'hon, et Courbet, et Renoir doivent-ils être appelés à la rescousse ?

On s'inspire à la Nationale de ces immortels exemples. Contemplez la *Femme au chien* de Roll, la *Frise* de Caro-Delvaille, la *Chasseresse* de Friant, la *Vigne* de Desvallières, la *Loge* de Farge, les *Amazones* de Deziré, les envois divers de MM. Pierre Bracquemond, Lerolle, Maurice Eliot, et vous serez aisément convaincus. Ces divers artistes ne se sont-ils souciés d'autre chose que de rapports de valeur, de modelés dans la lumière, et de volumes ?

DU PAYSAGE

Les règles immuables, les « canons » un tantinet ridicules qui présidaient jadis à la confection d'un site, sont heureusement périmés. Depuis Turner, Constable, l'école de 1830 et celle de 1874, le paysage conventionnel a vécu. Le temps n'est plus où à tel endroit de la toile devaient s'inscrire les « terrasses », les « fabriques » et les fabrique nobles » qui pouvaient être d'une architecture grecque ou gothique, neuve ou ruinée. On ne demande plus aux paysagistes de se référer à des estampes gravées d'après les Carrache. Et si le pédantesque Watelet venait nous redire que « c'est à Bologne que s'établit dans toute sa pompe *(sic)* l'art du paysage », nous ne lui ménagerions point nos justes quolibets.



Photo Vizzavona.

E. FRIANT. — COLLABORATION

Fini aussi le paysage fabriqué « de chic », roussâtre, rissolé, recuit en ses bitumes saumâtres. L'impressionnisme a dispersé ces artifices vieillots. La lumière solaire est désormais le thème du tableau de plein-air. Et ce n'est pas le moindre bénéfice que nous devions à ceux qui ont tant bataillé pour la division du ton et le chromatisme, que d'avoir mis en déroute les sectateurs du paysage d'atelier.

La bienfaisance de l'enseignement impressionniste se fait donc ici sentir. M. Lebourg, dont les colorations vaporeuses, blondes et bleues nous rappellent la délicatesse de Sisley. M. Raffaëlli, qui fut le compagnon de luttes des maîtres de l'époque héroïque, et a gardé, en sa manière actuelle, plus tendre et plus calme, la finesse racée de ses productions antérieures. M. Le Sidaner, virtuose dont les nocturnes mystérieux risqueraient, à la longue, d'être monotones, car il ne faut pas filer toujours la même note, fût-on le plus mélodieux des rossignols; Madame Grix et ses légers brouillards mauves, qu'on a pu comparer aux notations londoniennes de Claude Monet; M. Chialiva, aux tonalités d'un charme subtil et irisé; M. La Villeléon, d'autres encore, le robuste mariniste Maxime Maufra; et M. Frieseke qui affectionne les effets, si difficiles à transcrire, du contre-jour; et MM. Lévy-Dhurmer, et Claus, bon paysagiste des Flandres; et Marie Duhem et Henri Duhem, évocateurs prestigieux de la vie dolente des cités picardes; et le chatoyant Maurice Eliot, et MM. Lépine et Gabriel, MM. Smith et Truchet, doivent



Phot. [illegible]

L. CHIALIVA. — TROUPEAU AU REPOS

tous, qu'ils le veuillent ou non (je tiens pour assuré qu'ils l'avoueraient de bonne grâce), à la technique de la division du ton.

Par contre, MM. Lepère et Dauchez, puissants analystes des sites, des rochers, des plaines et des arbres, conçoivent l'un et l'autre la représentation de la nature en se souvenant qu'ils manient le canif et le burin. On sent, notamment dans les paysages peints d'André Dauchez, l'âpreté incisive de l'aquafortiste consommé.

Rien à dire qu'on ne sache de M. Lhermitte, dont un public nombreux goûte les fenaisons et les scènes de labour. M. Rusiñol demeure le fidèle interprète des jardins ombreux du Généralife, des bois taillés en quinconces, des *patios* et des sources bruissantes; M. Braquaval est méticuleux en son faire jusqu'à la minutie; le paysage chez M. René Ménard est plus intellectuel que sensible, plus cérébral que sensuel; M. Gillot préfère les aspects sinistres des usines aux fumées fuligineuses; M. Marcel Roll a appris à l'atelier paternel à camper des figures en plein air (il suffit de revoir le *Parc* de Roll pour constater qu'il apporte toujours la



Photo Vizzavona.

F.-C. FRIESEKE. — JEUNESSE

même autorité à mettre « dans l'air » ses personnages). MM. Prunier et Morrice sont des harmonistes qu'on ne se lasse point de retrouver; dans les notations de MM. Griveau et de Boulard revit comme un parfum des œuvres du divin Corot. M. Stengelin construit et dessine avec une sûreté et un goût que vivifie le sens le plus juste de la nature.

M. Bernard Boutet de Monvel ne nous présente pas cette année un de ses grands et sensationnels portraits de sportsmen et de dandies. Il s'est délassé en fixant une étude, très serrée et curieusement mise en page, de la petite ville de Nemours. M. Taquoy stylise avec sobriété les champs de maïs et de sarrasin, et masse, en les simplifiant, les groupes d'arbres de sa chère forêt. Mademoiselle Constance Schwedeler, M. Olivier, M. Charlot et son village du Morvan enfoui sous la neige, sont encore à citer.

Les orientalistes, peu nombreux, se nomment ici Dinet *(la Danse des foulards)*, Aublet et Girardot.

Et je terminerai cette brève promenade à travers les paysages du Salon en signalant à la meilleure attention des lecteurs des *Arts* les deux grandes compositions signées de M. Flandrin. Le talent de ce jeune peintre a des rudesses, mais il sait répartir la lumière, et de ses vues du Dauphiné

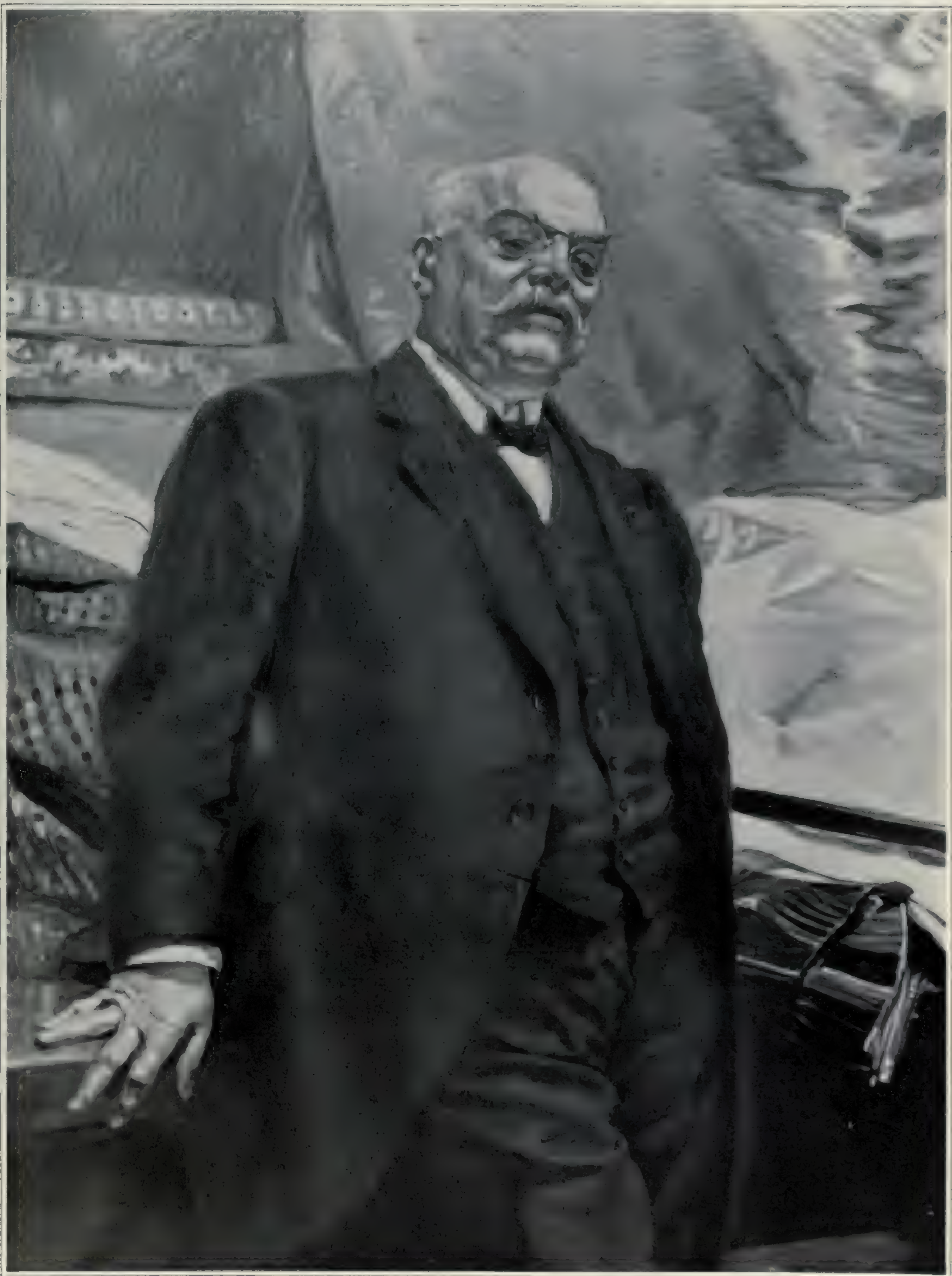


Photo de la Sauvetaine.

P.-A. BESNARD. — PORTRAIT DE M. COGNACQ

émane une impression de grandeur, de sérénité et de recueillement.

DU GENRE ET DE L'INTIMISME

M. Muenier conquiert les suffrages du grand public et de l'élite artiste. Son tableau *la Leçon de Clavecin* vaut, par les éminentes qualités du peintre et du psychologue. La patience du vieux maître de musique, la gentille moue de paresse de la jolie fillette, tout est exprimé avec une précision, une mesure et un tact nuancés (un rien eût fait verser l'œuvre dans le sentimentalisme et l'anecdote; M. Muenier a esquivé ce double écueil). Le dosage des effets d'éclairage, la saveur de l'exécution parachevée, la grâce de la tonalité générale, vert olive et blanc crème, tout concourt à mettre en valeur cette *Leçon de Clavecin*, l'ouvrage le plus distingué que M. Muenier ait encore réalisé.

MM. Martel et Milcendeau peignent, en des tons chaleureux et poussés au noir, l'ambiance enfumée des auberges rustiques et les réunions de villageois sous le chaume.



A.-E. DINET. — LA DANSE DES FOULARDS
(Appartient à M. Vidal)

M. René-Xavier Prinet ouvre pour nous les portes des intérieurs bourgeois; M. Walter Gay nous transporte dans les chambres aristocratiques où luisent les acajous et les bois de rose des bonheurs-du-jour Louis XV et des commodes ventrues; M. de Beaumont anime les fantoches de la comédie italienne; M. Jean Béraud croque, avec son usuelle habileté, les types de désœuvrés affalés dans les fauteuils fatigués du Cercle où l'on somnole entre deux bridges. M. Phillip Fox, M. Friant nous font assister à la plus souriante *collaboration* féminine, au labeur sérieux et silencieux des *Étudiantes*, et M. Hochard peint des pioupious à qui ne fait point défaut la jovialité des héros de Courteline.

Dire que l'on retrouve chez ces divers exposants la savante liberté des petits-maîtres hollandais, les Pieter de Hooch, les Gerard Terburg, les Dow et les Metsu serait sans doute exagéré. Ceux-là furent les chroniqueurs des mœurs bourgeoises et familiales de leur pays, les poètes de la maison. Mais, tout de même, le désir de chanter les joies aimables de l'existence intime, la flamme du foyer, les vertus discrètes et cachées, mérite d'être loué chez nos charmants intimistes.

Mentionnons maintenant, après le « genre », où réussit aussi M. Ladureau *(la Comédie)*, la nature morte et la peinture de fleurs. Nous applaudirons à l'art dru et loyal de Charles Guérin, aux sourdes harmonies vert, cramoisi et



L.-A. WILLETTE. — LA SIESTE
(Appartient à M. Pathé)

or, de Jacques Blanche; nous accorderons enfin un coup d'œil sympathique aux fleurettes étiolées de Madame Lisbeth Delvolvé-Carrière, aux glaïeuls de M. Dumont, aux anémones de M. Gaston Lecreux.

Tel est, à grands traits, résumé le bilan du Salon de peinture de la « Société Nationale ». Qu'il soit inférieur ou supérieur à ses aînés, il est assez malaisé d'en décider.

Mais, en matière de conclusion, n'est-on pas amené à se demander quelle est l'efficacité de ces Salons et Salonnets qui se multiplient et se succèdent depuis quelques années avec une vertigineuse célérité? Que devient toute cette production, cette surproduction intensive? A quoi sert-elle? Les Salons sont-ils une école de goût? Je n'ose répondre par l'affirmative.

Devant cette cohue qu'est devenu le Salon à la fin du xxe siècle? on se prend à regretter la réticence discrète, la tenue véritablement aristocratique des Expositions sous l'ancien régime.

Lorsque le Salon naquit — il y a deux cent soixante-trois ans! — moins de deux cents ouvrages étaient inscrits aux livrets. Au xviiie, après les avatars du Palais-Brion, et de la cour du Louvre (où les peintres apportaient leurs ouvrages en plein jour, *sub Jove crudo*), on se satisfit du Salon Carré du Louvre. Puis le Salon Carré devint insuffisant. Le déluge d'huile recouvrit la grande galerie du bord de l'eau, envahit les galeries, les vestibules et les escaliers. Aujourd'hui le Palais tout entier serait trop exigu, il faudrait le Pavillon de Marsan, le ministère des Finances, le ministère des Colonies désaffecté!

Que demeurera-t-il, pour nos arrière-neveux, de ces kilomètres de toile? Ce ne seront peut-être pas les artistes plus goûtés à l'heure actuelle qui recueilleront les suffrages de la postérité; les forts en thème céderont la place aux indépendants (les révolutionnaires d'aujourd'hui, selon la parole connue, sont les classiques de demain), à des parias, à des « mal accrochés ». Les récompenses du palmarès et les sanctions officielles sont sujettes à d'amères revisions.

Souvenons-nous du martyrologe que tant de beaux coloristes subirent de leur vivant, raillés qu'ils étaient par les ironistes béotiens et l'incompréhension du public. Delacroix ne disait-il pas : « J'ai été vingt ans livré aux bêtes. »

Le *Baptême du Christ*, de Corot, fut refusé au Salon de 1842; en 1843 et 1844, tous les Chintreuil furent renvoyés à l'atelier du paysagiste; en 1846, la *Madeleine*, de Delacroix, la *Cléopâtre*, de Chassériau, subirent le même sort. De 1850 à 1880, Millet, Courbet, Puvis de Chavannes, Manet furent victimes des plus terribles hécatombes.

Et, n'oublions jamais, quand nous écrivons le compte rendu d'un Salon, que le « Salon des Refusés » de 1863 hospitalisa James Mac-Neil Whistler, Fantin-Latour, Chauvel, Bracquemond, Manet, Legros, Jongkind, Jean-Paul Laurens et Chintreuil.

L'histoire de l'art est tissée d'erreurs judiciaires. Heureusement — et ceci nous ramène à nos prémisses — quand le placement est fait par les soins avisés et équitables d'hommes tels que MM. Muenier et Gervex, les distingués tapissiers de la « Société Nationale » pour 1911, les erreurs sont réduites au strict minimum !

LOUIS VAUXCELLES.



H. RONDEL. — PORTRAIT DE Mme F. C...



W.-G. DE GLEHN. — LES MISSES TALBOT



A. STENGELIN. — COIN DE RIVIÈRE ; HOLLANDE

(Dessin)

(Société nationale des Beaux-Arts)

Directeur : M. MANZI.

Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières.

Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 114 LES ARTS Juin 1911



Photo Vizzavona.

JOSEPH BAIL. — SERVANTES PLIANT DU LINGE



Photo Vizzavona.

ALBERT THOMAS. — LA DANSE

SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS

SALON DE 1911

Sans perdre le temps à regretter le passé ni à prophétiser l'avenir, quand on se trouve brusquement mis en face de trois mille choses peintes et de mille choses sculptées, et de tant de choses gravées, lithographiées, etc., il sera peut-être suffisant de constater et d'examiner le présent. Je dois dire tout d'abord que ce présent, s'il n'a rien de très exaltant, n'a rien non plus qui désespère. Le talent abonde, la dextérité est courante; le métier, s'il n'est pas des plus subtils, est de qualité solide; prodigieux est le nombre d'exécutants qui, sans posséder comme on disait jadis, les parties les plus hautes de l'art, en savent assez pour figurer honorablement et tenir leur place dans l'orchestre. Notons aussi que ce Salon a toujours pour lui les yeux du grand public. La clientèle scolaire et la clientèle bourgeoise lui restent obstinément fidèles. Il satisfait le goût moyen; il répond aux idées courantes; pour un historien, il représenterait assez bien ce qu'aimait et ce que voulait en l'an 1911, la grande masse de ceux qui demandent à l'art un délassement dominical, une légère excitation pour l'esprit, et seraient choqués d'y trouver une passion trop vive, une vérité trop hardie, ou quelque maladie distinguée. Cet art sain, tranquille et de tout repos a des qualités lénifiantes et donne peu de signes de névrose; s'il s'agit de formuler un diagnostic de la santé générale, il apparaît plutôt rassurant. Mais aussi ne lui demandez pas de vives ou profondes émotions, ni des jouissances d'art très raffinées : vous chercherez en vain de ces réalités qui ont la magie du rêve. La prose domine et je sais que de bonne prose est bonne, mais un peu de poésie ne gâterait pas l'affaire. Le recueillement ému et pensif devant la vie, l'intime pénétration par l'esprit des spectacles familiers, l'ivresse amoureuse qui les transfigure et les spiritualise; l'art qui nous révèle ce que nos yeux n'avaient pas su voir, cet art manque décidément trop à ces peintres. Ils voient ce que nous voyons, comme nous le voyons : ils le rendent avec exactitude, avec force parfois, souvent avec brutalité. Ils savent imiter; ils expriment peu. Le contour des objets et leur surface et leur volume sont là; non l'esprit des choses; ils se soucient médiocrement d'y mettre leur âme. Ils sont décidément trop objectifs,

Et laissent sur le verd le noble de l'ouvrage.

Et peu à peu cette textualité nous opprime; tant de matières colorantes dressent autour de nous un mur opaque où plus rien ne palpite; le réel, le littéral nous étouffent; on voudrait s'évader vers quelque chose de plus aérien, de moins précis, de moins sèchement imité, de moins durement affirmé, de moins riche et de moins gras. Il semble qu'on va succomber à cette formidable coalition de tubes.

Ah! je sais bien que ces tubes, nous les avons déchaînés par nos vœux imprudents, et comme l'apprenti sorcier, nous ne trouvons plus le mot pour les reboucher et ils épanche-



Photo Vizzavona

J.-P. LAURENS. — LE CHEVALET

ront pour l'éternité leurs pigments implacables. Ils les étaleront en traînées gluantes, en couches opaques, en coulées, en lacs, en torrents. Il y aura peut-être un jour plus d'êtres peints que d'êtres vivants et les catalogues des Salons et Salonnets feront une concurrence victorieuse aux listes de recensement. Oui, nous avons dit que la vie moderne était un ample répertoire de motifs dignes d'être reproduits par l'art, que la nature offrait une source intarissable de thèmes émouvants, qu'il fallait d'abord voir et sentir, et les peintres, demi-peintres, quart de peintres nous ont pris au mot. Sans autre préparation, ils se sont rués en bataillons serrés sur le réel; ils le croquent, ils le mangent, ils en vivent et ils en meurent. D'ailleurs, pourquoi s'en dédire? Le sujet importe peu; tout est dans la manière. Il ne suffit pas de voir, il faudrait avoir une vision personnelle ; il ne suffit pas de constater, il faudrait sentir. Le maniement de la brosse n'est pas tout, il importe que l'esprit la guide et que le cœur soit aussi de la partie. Bien imiter est le commencement de la sagesse, ce n'est pourtant qu'un moyen pour atteindre une fin supérieure. Il est fâcheux que la matière prime l'art, et que, parmi tant de gens qui parlent, on en compte si peu qui aient quelque chose à dire.

Mais, je m'étais promis de ne pas m'attarder aux regrets et de constater le présent. En attendant que des héros nous élèvent au-dessus de nous-mêmes et de la vie quotidienne, acceptons le point de vue actuel. Faire le portrait de son pays, des mœurs et des individus, ce fut le programme des bons Hollandais et c'est un programme fort acceptable.

Il n'est pas nécessaire d'avoir du génie pour faire un bon portrait. Il n'y a cependant que les artistes d'imagination grande et de sensibilité vive qui en fassent d'excellents. Ceux-là s'intéressent à l'individu qui pose devant eux l'énigme de son être; ils le déchiffrent, le pénètrent, le dominent; ils l'aiment pour l'avoir compris; ils voient l'essence intime sous les apparences, ils déterminent la classe et l'espèce, ils ajoutent à la vérité particulière la vérité générale. Est-il dans ce Salon beaucoup de portraits de cet ordre? J'en vois deux à coup sûr, qui par là même prennent une signification très haute. Je ne crois pas que Mademoiselle Dufau dans une carrière si bien remplie, ait rien produit de plus parfait que le portrait de Madame Aurel. Beauté de matière, nerf d'exécution, heureuse trouvaille de la pose, charme subtil de l'expression, des yeux qui pensent, qui jugent, qui raillent un peu, une féminité exquise, un esprit hardi et viril; tout est dit, suggéré sans insistance, avec une fougue précise, une liberté souveraine. Le portrait de Madame J. Mortier a l'ampleur, la richesse, la magnificence. Il est plein, lyrique et sonore. Ce sont là portraits de poète qui joignent à l'intelligence aiguë du modèle, le charme le plus chaleureux. Mais ici surtout la bonne prose est la bienvenue, et comme le portrait répond à des nécessités sociales, il ne convient pas de faire le renchéri et de dédaigner les savants et consciencieux analystes. Au premier rang se maintient Bonnat qui donne à certains portraits de femme comme à celui de Madame Audard, un air de bonté majestueuse et tranquille, et qui rappelle ici David par la noble simplicité du dessin. G. Ferrier sait aussi bien exprimer la gravité et la fine expérience d'un magistrat que dire avec tendresse la grâce d'une jeune fille en qui renaît la beauté de sa mère. Baschet, fin psychologue, a le sens inné des belles et grandes manières; il est de plain-pied avec ses modèles, qu'il traduise avec une justesse aisée et spirituelle la puissante carrure et l'autorité du gentilhomme industriel ou la souplesse élancée du gentilhomme chasseur. Les savants ont les honneurs de ce Salon. Suau a tracé un sobre et ferme portrait de M. Branly, l'inventeur de la télégraphie sans fil. Laparra nous montre le Dr Metchnikoff, en son laboratoire, accoudé et méditant. Jonas assied devant son chevalet, palette en main, de ses yeux



Mlle C.-H. DUFAU. — PORTRAIT DE Mme JANE MORTIER



A. MOROT. — SOUVENIR DU MAROC : FANTASIA

clignotants et rusés poursuivant une image, le robuste patriarche du paysage français, Harpignies, rugueux et tanné comme les grands chênes qu'il connaît si bien; portrait remarquable quoiqu'un peu immédiat à mon goût. Jean-Pierre Laurens rapproche en un tête-à-tête émouvant le petit-fils et le grand-père. De bons portraits d'hommes encore sont ceux de M. D., par Marec, de M. A. S., par Dawant; du général d'A., par Madame Lucas-Robiquet; du docteur A.-P., par Gourdault, quoiqu'un peu lourd, et de M. Beaulieu, par Mademoiselle Delasalle, quoiqu'un peu mou. Le portrait d'un curé, par R. d'Erlanger, dans sa tonalité blême frappe singulièrement par l'acuité physionomique, l'exécution libre des mains et du visage, le pétillement intelligent du regard. Femmes et enfants n'auront à se plaindre de leurs peintres attitrés, ni Mademoiselle F., de Humbert; ni Geneviève Vix, de Corabœuf, l'ingriste savant et convaincu qui enroule les formes avec grâce; ni Madame la Comtesse Nostitz, de Cayron, dont l'art joint la souplesse à l'énergie; ni Madame Roger Miclos, de Lauth, qui met une fine expression dans ses modèles ivoirins et fondus, ni Madame P., de Flameng qui rend un juste hommage à la pureté du sang anglo-saxon, ni le frère et la sœur dont Aimé Morot a rendu la remuante gentillesse. *La Jeune Femme en bleu*, de P. Albert Laurens, est d'un dessin délicat, non sans sécheresse. Maurice Mathurin met un tendre accent de couleur dans le portrait un peu flou de deux enfants. La *Robe turque*, de Bordes, est un portrait de fantaisie, d'une exécution souple et vivante, du plus vif agrément de couleur comme d'expression. Un portrait de femme, par Mademoiselle de Kurnatowska, sort aussi de l'ordinaire; belle énergie de facture, caractère pénétrant. Trois peintres ont su rendre avec une délicatesse charmante, le geste affectueux qui relie la mère à l'enfant; Lenoir en son portrait de Madame X. et du petit Claude; La Hougue, en un tableau sobre et distingué; Balande, qui expose aussi une vigoureuse arrivée de barques, a trouvé la plus persuasive couleur et le plus fin sentiment pour parler du *Jeune André et de sa maman*. Citons encore un délicieux profil féminin de Giusti, un autre de Thiele, la grâce pensive, pure d'une jeune femme en blanc de Lawton Parker, des portraits, de Franzini, de Bergès; et rendons hommage aux sobres portraitistes anglais, Lander et Cope, qui ont rendu avec puissance les personnalités d'un général et d'un capitaine de frégate.



C.-A. LENOIR. — LE PRINTEMPS PASSE

Une caractéristique générale de ce Salon, c'est que les colorations fortes, les harmonies soutenues, les matières riches sont de nouveau à la mode. La décoloration amenée par le plein-air est en recul. D'autre part, la pénurie est grande des œuvres imaginées; celles qui le sont, paraissent l'être avec peu de conviction et d'élan. Mais nous ne chicanerons jamais l'artiste sur le choix de ses sujets; dans une œuvre observée on peut mettre autant d'émotion, de poésie, et de généralité que dans les évocations du passé héroïque ou mythique. Un vrai artiste, sur le motif le plus proche et le plus familier sait passer et nous entraîner à sa suite du plan réel au plan idéal; le tout est de ne pas voir à bout portant les êtres et les choses et de les regarder avec les yeux de l'esprit.

Donc le monde réel, les scènes prises sur le vif, la vie des salons et des chaumières, la vie bourgeoise et la vie rustique, ouvrière, ou maritime, offrent un lot considérable de documents plus ou moins interprétés. C'est dans cette représentation des choses modernes que se dépense le plus grand effort et que se trouvent les recherches les plus intéressantes. L'artiste est soutenu par le public, il se sent en accord avec le goût dominant de son époque. Il est évident qu'ici l'influence du roman naturaliste persiste et se prolonge alors que dans un milieu plus mobile et plus nerveux d'autres influences plus récentes, symbolistes, idéalistes, commencent à filtrer. Il est rare que les arts plastiques prennent les devants dans l'invention des motifs et du sentiment. On peignait encore dans un mode ultra-classique, alors qu'Atala et René avaient déjà bouleversé les manières de sentir; la parole ailée vole droit au but, affranchie de la matière, et crée les courants nouveaux qui descendent dans l'art. C'est un fait assez curieux que la poétique naturalise domine, à peu près sans rivales, dans le Salon de la Tradition. Courbet semble avoir ici plus d'autorité que Manet: si l'on surprend quelques échos, mais de plus en plus effacés, de l'esprit de Gustave Moreau, l'art se montre à peu près impénétrable aux idées d'un Maurice Denis, d'un Vuillard ou d'un Roussel.

Pendant la Messe, de Gourdault, représente l'intérieur d'une église de village normand: paysannes à hauts caillons, à châles ramagés, paysans aux blaudes luisantes, petits gars

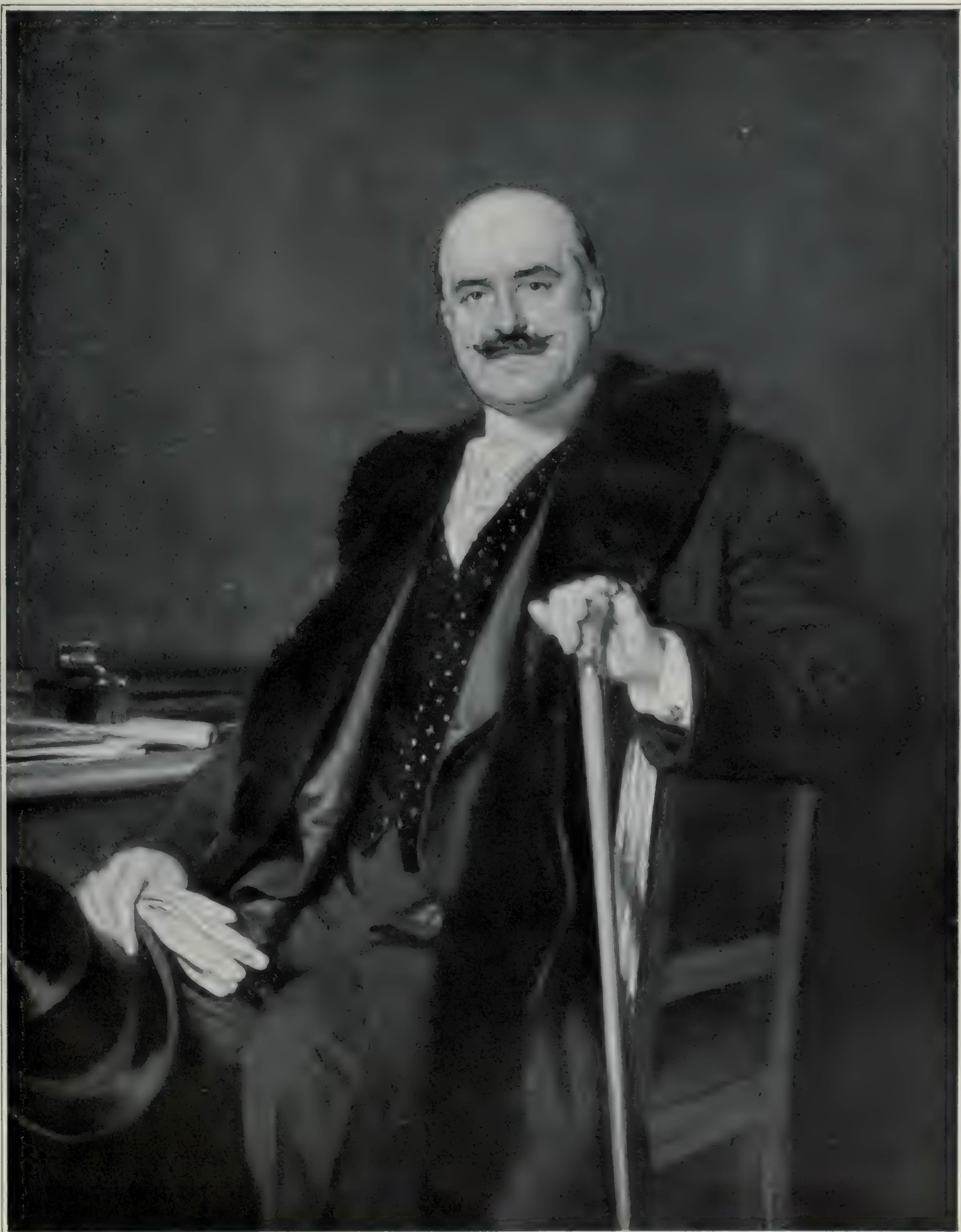


Photo Vizzavona.

M. BASCHET. — PORTRAIT DE M. LE MARQUIS DE DION

naïfs et rougeauds, suivent l'office dans le pauvre édifice aux murs crépis. Les types sont bien observés, la peinture grasse et forte, la couleur généreuse. Je ne reprocherai pas à l'artiste de n'avoir pas idéalisé ses modèles, bien que tout charme soit absent (à sa conception réaliste nous ne demandons que la vérité), mais si chaque personnage pris à part donne une sensation forte, ils ne semblent pas assez vus d'ensemble, ni toujours mis sûrement à leur plan. De là quelque décousu, des heurts et des rencontres fâcheuses, dans une composition qui atteste par ailleurs un sens vigoureux du réel et de belles facultés de coloriste.

Un nouveau venu, Buzon, montre des qualités analogues dans une œuvre solide et probe. *Mes Amis et le Modèle:* une femme nue est couchée sur une chaise longue ; le peintre en préparant sa palette, étudie attentivement le modèle ; les amis sont adroitement groupés au fond de la pièce. M. Buzon a voulu rendre et il a rendu assez heureusement, l'émoi grave de l'artiste devant la beauté dévoilée, et ce sentiment fort suffit à donner à son œuvre quelque chose de religieux qui me plaît. Mais pourquoi ce nu est-il si lourd, si masculin, pour tout dire un peu vulgaire ? On y cherche en vain le plus exquis d'une grâce de femme. A ces œuvres intéressantes et incomplètes il manque le souffle léger, l'ambiance voilée qui poétise le réel en le dépouillant de sa lourdeur. Cela est vu de trop près, sans recul, sans généralité suffisante. Rien qui choque, au contraire, rien qui arrête l'épanchement fluide de la lumière, rien qui compromette le passage du clair à l'obscur, dans la toile de J. Bail, *Servantes pliant du linge*. La virtuosité de l'exécution est telle qu'on l'oublie, l'effet juste et doux semble éclos sans effort. Il faut rendre les armes à la magie du virtuose, et toutefois, pour être sincère, ajouter que cette lumière est un peu jaunâtre et que l'impersonnalité monotone des personnages fait regretter les servantes, les pourvoyeuses, si piquantes et si individuelles toujours d'un maître français.



PIERRE LAURENS. — PORTRAIT DE M. JEAN-PAUL LAURENS ET DE SON PETIT-FILS CLAUDE

Dans une donnée similaire, le *Déjeuner des Orphelines un jour de première communion*, par Émile Renard, a des mérites analogues de discrétion recueillie. Le sentiment est vrai : une douceur triste plane sur les petites, groupées en robes blanches autour de la table que servent les sœurs un peu froidement maternelles et graves : sérieuses ou mutines, les physionomies se répètent un peu, l'ensemble est assourdi comme il convient ; il y manque la surprise d'une vérité plus imprévue.

G. Finez, dans son tableau *Jeunesse*, a les qualités d'un jeune : l'entrain, la verve, la fraîcheur d'impression. Le soleil et l'amour ou du moins l'amourette sont invités, les couples s'en donnent à cœur joie, la lumière rit entre les feuillages, et les thyrses des marronniers chantent des couplets blancs et roses. Peinture solide, couleur juste ; un peu de lourdeur de plus, un peu de transparence en moins. Mais c'est brave et franc.

Le *Jeudi d'été dans un coron*, de Grau, groupe dans le jardin d'une maison ouvrière, près de la cuve où se fait la lessive, la jeune mère avec les fillettes



H. HARPIGNIES. — DECLIN DU JOUR
(Appartient à MM. Arnold et Tripp)

actives et le petit qu'elle vient de baigner. Art vigoureux et sain, comme toujours; forte sensation de race et de terroir; Grau comprend et aime son pays de Flandre. L'exécution serre de près la nature, en dégage le sens profond. Pourquoi l'artiste faiblit-il au personnage central, en qui devrait culminer le charme épars de la composition?

Jamois est aussi un talent du Nord, non de la Flandre joyeuse mais du Nord pensif. Il a bien saisi la note des tabliers bleu pâle sur les grisailles des pavés et des murs, parmi la mélancolie des alentours d'hôpital. Il la répète, et c'est toujours bien, si ce n'est pas mieux.

Le *Gavroche* d'Adler est parfait de pose, de type et d'allure; insouciant il va musant, le nez au vent et l'œil au guet, sans se soucier des petites ouvrières qui glosent sur son passage. L'atmosphère parisienne est finement sentie et rendue; dommage que les terrains soient inconsistants et creux. J'aime le sentiment très humain, à égale distance de la sensiblerie et de la caricature, dans lequel, cet habile notateur des mouvements peint les spectacles de la rue.

La simplicité du sentiment, la justesse de la vision me plaisent aussi dans la toile du Jules Pagès *(Au quai Bourbon)*. Avec sa fillette, une ménagère marche au bord de l'eau portant un lourd ballot de linge. C'est vif, bien vu, bien dans l'espace; le groupe central d'une juste valeur; les maisons du quai de Béthune viennent trop en avant, sont d'un ton trop uniforme et trop plâtreux.

Chevaux se baignant le soir, de Descudé, dans un crépuscule un peu carriérisé, me confirme dans l'idée que ce jeune peintre a le sens de la grandeur et d'une poésie tirée directement du réel.

Charpentier encadre dans une nature en fête, dans le somptueux décor des Alpes italiennes, l'aveu qui monte aux lèvres d'un rustique amoureux.

Le *Vendredi au Salon des Artistes français* est une œuvre de verve heureuse et facile qui intéresse par le sujet même, qui retient par l'habileté des groupements, le naturel des poses et la vérité rapide des physionomies. Il ne faut pas bouder contre son plaisir. Sans doute le format est énorme pour raconter un événement qui n'en est pas un. Mais quoi? l'artiste a trouvé l'occasion de réunir, de grouper de la façon la plus simple et la plus naturelle tant de « personnalités » curieuses. Il nous offre, dans un style courant, alerte et spirituel, une galerie du Tout-Paris artiste. Les protagonistes de l'art français sont là, allant, venant, causant, riant, discutant. On reconnaît Madame Lantelme et M. Arthur Meyer; l'aimable M. Dujardin-Beaumetz et le rude Harpignies, l'austère J.-P. Laurens et le rieur Maurice Donnay — ce n'est pas rien, — et tous ces gens sont



P. TAVERNIER. — UN COIN DE RENDEZ-VOUS EN FORÊT DE FONTAINEBLEAU



Photo Y. ......

E. MARTENS. — SUR LE LAC

si lestement croqués, qu'on s'attend à voir le geste s'achever, le souris s'épanouir, le mot partir en fusée. C'est un tour de force exécuté avec une aisance extraordinaire, un goût d'arrangement, une sûreté de main qui confond. On quitte la toile, on y revient, un peu pour se documenter, un peu aussi pour s'assurer que les personnages sont encore là, que les passants ne sont point passés, que M. le secrétaire d'État cause encore, que M. Mariani n'a pas abordé un autre client. Certes, si le comble de l'art est de saisir la vie au vol et de la fixer sans la figer, J. Grün a dépassé d'un bond les maîtres passés et présents. Un provincial sans malice dit en passant : « Tiens ! on dirait des financiers. »

La vie bourgeoise a ses poètes ; la lecture sous la lampe, le calme des intérieurs, les causeries en sourdine. Rieder, V. Lecomte et Troncy les interprètent avec un goût sûr et discret. D'autres plus épris de mouvement racontent nos plaisirs. Bréauté nous révèle la grâce et le rythme alangui du *Nouveau Pas*. Avy observe, au Luxembourg, les ébats de marmots sous le regard attendri de la mère et bleuit délicatement les robes blanches au soleil printanier.



Photo Vizzavona.

J. GEOFFROY. — AU JARDIN DES PLANTES

Geoffroy groupe au *Jardin des Plantes* bonnes d'enfants et militaires, près de la fosse à Martin, qui, alors, montait encore à l'arbre.

Le Belge C. Michel fait divaguer des canards de Barbarie dans le parc ensoleillé où de belles dames en robes claires goûtent les douceurs de la sieste. Richard Miller porte à la perfection une certaine manière américaine de dire les choses en douceur et en finesse, sans insistance, non sans force, en un gazouillement d'oiseau. Sa *Toilette* est une œuvre charmante, fine et satinée, riche et harmonieuse, très féminine quoique très affirmée, et d'une exquise gentillesse. Dans une note analogue, le *Jour de fête* de Bewley se rattache à la même poétique raffinée et Whistlerienne, comme aussi *les Sœurs* de Carpenter, *le Trésor* de Copeland, *la Vie simple* de Madame Watkins. Un artiste, qui ne s'exprime jamais de façon banale, Cosson, après *l'Enfant au perroquet* de l'an dernier, nous donne cette année *l'Enfant aux fruits*, un gracieux poème de couleur fraîche et savoureuse où pourtant il cherche un peu trop l'éclat; je préférais sa manière plus voilée et plus finement parfumée. D'un style plus âpre Joron nous ouvre des *Intérieurs* sévères où le jour meurt entre de sombres tentures, où la mélancolie veille : une robe de prêtre y met parfois sa note grave : la vie intérieure s'y concentre, amère et réfléchie. Il



A. GUILLEMET. — LA CITÉ DE CARCASSONNE

(Appartient à l'État)

y a comme un goût de la souffrance dans ces œuvres qui révèlent une volonté originale, une réelle force d'expression.

Il faudrait un chapitre spécial pour la Bretagne, cette province favorite des artistes français. Faut-il s'en étonner? Qui n'a subi le charme ensorcelant de l'étrange pays où la terre même et les êtres et les choses sont baignés de mystère et comme vus dans le recul du passé? La persistance des coutumes anciennes, la lenteur de vie propre à cette race obstinée, le caractère lointain et voilé des êtres qui semblent dater d'un autre âge, ce quelque chose d'obscur et de tenace qui les rapproche de la vie végétative, tout est fait pour séduire des esprits fatigués de ce qui est trop clair, trop rationnel et trop agité. Les civilisés courent à ces réserves de fraîcheur instinctive pour s'y rajeunir et s'y retremper. D'ailleurs, l'atmosphère même est propice à la peinture. Le pays qui s'avance en proue dans l'océan, pressé de trois côtés par ses eaux glauques, flotte dans une vapeur d'eau qui fait ondoyer les contours et les couleurs. Les lointains y bleuissent plus doucement qu'ailleurs; comme en Hollande les tons y prennent des sonorités plus graves et plus chantantes et de plus longues vibrations. Tout y invite à peindre. Les vieilles cités bretonnes ont leur charme tranquille et discret, les unes sévères et tragiques comme des aïeules, les autres douces et fraîches comme de sages vierges. Des côtes farouches et des caps désolés du Nord, aux grasses verdures du Morbihan, des mornes étangs de Paimpont aux monts d'Arrée, fauves et tendus de peaux de lion, du sourire napolitain de Douarnenez aux terreurs de Plogoff, la patrie des fées, de Merlin et de Viviane est pleine de prestiges. Les sentiments y paraissent plus profonds et plus forts qu'ailleurs. On aime dans le Breton sa fidélité aux sentiments d'autrefois qui prolonge le passé dans le présent. On trouve souvent chez lui une dignité naturelle, une réserve pudique et fière, une sobriété dans le geste et dans l'expression du sentiment qui relèvent l'homme du commun au niveau des classes supérieures et fait qu'un fermier du Finistère a parfois les allures d'un grand d'Espagne.

Que les peintres nous racontent donc la douce et pensive Bretagne, pourvu qu'ils ne s'arrêtent pas au bariolage des costumes et qu'ils pénètrent au cœur du chêne armoricain. *Le Pardon* de Guinier, peut-être un peu égal et monotone d'exécution, est une œuvre profondément et finement sentie. Atmosphère grise où les couleurs s'atténuent; douceur massive, démarche lourde et lente des porte-bannières, aux yeux étonnés et purs, drapées de blanc et de bleu; on entend le piétinement confus et la mélopée traînante de la procession en marche. Ces physionomies pures et doucement volontaires, je les retrouve dans le groupe de femmes et filles de marins que H. Royer rassemble sur les roches du Loch, anxieuses et scrutant les flots du regard.

H. d'Estienne est encore un Breton d'adoption qui comprend les choses par le dedans. Dans l'intérieur aux tons neutres, la *Vieille Bretonne*, avec sa face ridée, ses mains nerveuses, son regard en dedans, est un typique et touchant exemplaire des vies de labeur et de pieuse résignation qui persistent en nos jours de fièvre et n'ont guère changé depuis le XIVe siècle. Désiré-Lucas s'est fait le compatriote des gens de mer. Il prend part à leurs fêtes et compatit à leurs douleurs. Il a vu près du *Berceau* vide la mère qui s'abat sur le coin de la table, ne veut pas être consolée, et repousse le geste tendre de l'autre enfant. Les personnages vus à contre-jour s'inscrivent en silhouettes éloquentes sur la fenêtre d'où coule l'indifférente clarté du jour. Dans la Fête-Dieu de Hartshorne, dans le Jour de Foire de Hirschfeld, dans le *Pardon de Sainte-Anne-la-Palud* de Godeby, la bizarrerie des costumes prime trop à mon gré l'intérêt humain de la scène. La jeune Espagne reconnaît sa parenté avec nos Celtibères de l'Ouest. Tito Salas décrit, avec une verve de dessin qui rappelle Daniel Vierge, par de justes oppositions



Photo Vizzavona.

ÉMILE RENARD. — LE DÉJEUNER DES ORPHELINES, LE JOUR DE LA PREMIÈRE COMMUNION



JULES GRÜN. — UN VENDREDI AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS

de clair et d'obscur, la tumultueuse sortie du Pardon. Nos Français en revanche passent les Pyrénées. Zo rapporte de Séville une amusante scène de la vie des toréadors, qui vaudrait comme croquis, qui ne fait pas tableau ; il compose avec goût, en des gris harmonieux une vue du pont de Cordoue. F. Lamy nimbe de lumière dorée une *Petite gitane de Grenade*. Le réalisme à bout portant est le défaut de la jeune école espagnole comme de la nôtre. C. Vasquez n'en est pas exempt et l'aggrave d'un goût fâcheux de romance ou de mélodrame, en deux toiles anecdotiques : *la Fille prodigue* et *les Roses ont des épines*. Lopez-Mesquita étonne plus qu'il ne charme dans une extraordinaire scène nocturne ; danses de Gitanes déchaînées autour du cercueil d'un enfant. Du moins peut-il invoquer une tradition d'horreur et de lugubres contrastes chère à l'art de son pays. Befani prodigue les tons frais et légers et se joue agréablement sur les surfaces. Il traite dans le même mode fleuri la Hollande et la Bretagne : c'est agréable et frivole.

Fernand Maillaud est de son Berry ; il y tient par toutes ses fibres ; il en connaît les verdures moutonnantes, les molles collines, les lointains bleuâtres, les ciels gras et mouvementés, il en goûte le parfum rustique et pastoral. Le grand panneau qu'il expose *(la Foire dans la Vallée Noire)*, résume fortement l'aspect général de ce pays sans accidents marqués, au charme simple et lent. Il y manque peut-être un intérêt central, un agrément qui réveille. Je retrouve l'artiste et sa vivacité prime-sautière dans un petit paysage et dans ses gouaches enlevées de verve.

L'heure n'est pas aux vérités d'ordre général, aux larges synthèses ; mais plutôt aux études particulières, aux œuvres documentées. On voit naître par l'effort d'honnêtes et solides esprits, un art régionaliste qui nous renseigne sur la variété de la terre française et sur ses charmes innombrables.

Le paysage se mêle sans cesse à la peinture de mœurs. Il en est le support nécessaire, puisque, dans l'acception nouvelle qu'elle a prise depuis Millet, il explique et prolonge les êtres qui se meuvent en lui. Un peintre comme Montagné, amoureux de sa Provence, est amené naturellement à peupler la nature des êtres qui en sont la plus douce fleur. Il nous disait l'an dernier avec bien du charme *la Cueillette des Olives ;* aujourd'hui il découvre de plus vastes horizons et tente comme une synthèse de la claire et chantante province. Souples ondulations de terrains nus, montagnes roses et lilas dont les lignes nobles et pures s'allongent à l'horizon, sables clairs, là-dessus l'immensité d'un ciel orné des plus délicates nuances de l'aube ; une paysanne aux bras nus, menant aux champs les chèvres et le bourriquot familier que sa main caresse : sur tout cela une délicieuse impression de matin pur et de fraîche allégresse. Cette belle toile aux lignes simples, aux colorations sobres et fines, est le chant d'un amoureux qui salue le retour de la douce lumière et retrouve avec elle toute la joie de vivre. C'est puissant, charmant, tout hellénique. *La Route poudreuse* du même peintre n'est pas moins expressément provençale.

H. Foreau continue d'évoquer, avec un sentiment très personnel, les pays voilés du Sud-Ouest : au-dessus d'un fleuve aux eaux blêmes, il déploie un ciel brumeux d'automne et dans ce ciel le vol triangulaire des *Oiseaux de passage* qui font lever la tête aux pauvres humains attachés à la glèbe. Sa *Matinée calme*, où des rayons errants irisent un brouillard argenté, n'est pas moins caractéristique des vallées de la Gironde et de l'Adour. Le sens poétique des choses est présent aussi dans les paysages normands de Moteley, chargés d'humidité saline. *Le Manoir d'Urville* subit l'assaut du vent



Photo Vizzavona.

R. AVIGDOR. — JEUNE FILLE



F. BAUDE. — LA MORT DE WERTHER

d'équinoxe qui fouette furieusement la vielle futaie et lance à l'assaut de la grève les vagues limoneuses; il y a du drame dans l'air et peut-être que derrière ses murs de briques, se passe quelque aventure digne d'être notée par Barbey ou Conan Doyle. G. Lefebvre lui aussi dramatise la nature et la pare d'un sortilège romanesque : *la Chapelle de Saint-Sauveur*, sous la colonnade verdâtre des hêtres, prend je ne sais quel aspect légendaire. H. Grosjean fidèle aux collines de l'Ain, aux terrains fuyants qui rejoignent en courbe longue le ciel et les nuages frôleurs, calcule exactement les valeurs. Pointelin est le maître du Jura, des soirs calmes, violets et gris. Le *Ravin* avec la lueur fugitive de l'eau et le frisson doré d'un arbre est une chose exquise.

Harpignies silhouette magistralement les formes héroïques des grands arbres, sans négliger pour cela l'ambiance colorée qui les baigne, ni le chuchotement du vent dans les



Photo Vizzavona.

HENRI ROYER. — EN BRETAGNE : EN ATTENDANT LES GOÉMONS ; SUR LES ROCHES DU LOCH

feuillages. Guillemet a vu Carcassonne et l'a bien vue, dans sa hautaine couronne de remparts, debout sur sa colline et dominant la verte plaine. Spriet nous apporte du pays basque une note originale. Sur des ciels mouvementés et lumineux il construit grassement la petite *Eglise de Bëost*, ou la vieille masure aux toits verdis. Couleur brillante et sonore, valeurs justes, rendu savoureux de la matière; sens des silhouettes expressives : un fort talent, un accent bien personnel.

Jourdan, dans le *Temps gris en Bresse*, établit de justes rapports entre le ciel et le terrain pâles, écrit fortement l'arabesque des verdures. Dambeza a deux œuvres excellentes, d'une exécution serrée, d'un charme contenu : surtout *au Crépuscule* où les masses végétales s'enfoncent dans l'assombrissement du soir. Bouché est le fort peintre des humides bords de rivière, des bouquets d'arbres, des ciels orageux. Noirot nous fait frissonner dans la solitude glacée des hautes montagnes. Chigot s'amuse aux franges des saules, aux briques roses des vieux châteaux qui se mirent dans les viviers avec les ors de l'automne. Cagniart a des notes puissantes et se plaît aux aspects enténébrés. M. Bain aime les blondeurs et les rousseurs pâles de l'automne, et



Photo Vizzavona.

JULES CAYRON. — PORTRAIT DE Mme LA COMTESSE NOSTITZ

les nuages roses sur la forêt frissonnante. Gosselin, *au Bord du Loing*, entend chanter les violons du soir, et Madame Langevin-Gosselin connaît aussi le charme de l'heure apaisante. Jacques-Marie note le gris harmonieux des pierres antiques sur les maisons et *le Vieux Pont de Dinan sur la Rance*. Monthézin, Montholon, Massé très fin, Marché délicat, Laronze au coloris subtil, Dufour et Joubert, amants de la Seine, tous redisent leur gentille chanson et nous parlent avec une grâce persuasive de ce qu'ils aiment.

Le paysage reste ici traditionnel. Il préfère les constructions puissantes, les effets d'ensemble, les drames et les scènes de gala de la nature, aux notations de détail et à l'analyse de la lumière. Je n'oublierai pas le savant et piquant peintre des aspects parisiens, F. Boggs, ni le poète dolent des bords de la Bièvre, Bonneton. Le Midi peut mettre en ligne les paysages noblement rythmés de Cabié, les rutilantes mers, les violets profonds et les ocres pâles d'Olive, les lumineuses vibrations de Gagliardini, les verts argentins d'Yarz et les nocturnes de Cachoud. Quelques nouveaux venus appellent l'attention. Charavel qui revêt d'une belle lumière les pins verts et les sables rouges de Saint-Tropez. Lailhaca qui fait chanter doucement une nuée au-dessus du grand miroir gris du bassin d'Arcachon, Broquet, dont la neige est désolée à souhait, Couturaud et sa chaumière sous la neige.

Les paysagistes étrangers, les Anglais surtout, tiennent une place des plus honorables. *L'Hiver dans la forêt* de James Kay est une œuvre admirable de force, de fraîcheur et de poésie. Hughes-Stanton est le beau peintre des ciels mouvants et légers, mis en rapport exact avec les terrains. Allan, Hill, Hayley-Lever, Warren-Eaton, ami des crépuscules, les deux Américains Gihon, Dougherty, Aston Knight, le discret et poétique Kortright, le Canadien Suzor-Coté sont des artistes de valeur. *La Sablonnière* sous la neige du Hollandais Gorter a la puissance et le bel équilibre. Le Belge Eijskens nous fait sentir l'humidité qui verdit les arbres à l'*Heure matinale d'automne*. Un autre Belge, Jamar, fait preuve du plus vigoureux talent dans ces deux œuvres riches de matière et hardies de facture : *Soir en Ardennes* et *Environs de Whitby*.

L'imagination et la sensibilité humaines se projettent sur la nature qui nous entoure et la teignent de leurs couleurs. Il est naturel aussi de prolonger les formes naturelles en des formes imaginées qui achèvent le désir de beauté épars dans la vie minérale et végétative. Depuis un siècle ce mode d'invention a perdu du terrain : il n'en est pas moins légitime et la mythologie restera éternellement jeune. C'est l'avis de R. Cazes qui fait glisser sous des feuillages des *Bacchantes* rablées tenant une panthère en laisse, ou déploie dans le *Soir antique* un cortège bondissant et joyeux.

L'imagination curieuse de Saint-Germier évoque *une Loge au bal masqué* dans la Venise fantasque et colorée du XVIIIe siècle, l'imagination élégante de Duvent fait surgir deux roses baigneuses dans *le Jardin du Chevalier à Florence*, la fantaisie toute française de Lenoir fait répandre des fleurs par un aimable Printemps. Raymond Glaize est un poète plus grave ; en des paysages résumés, nobles et simples il évoque des figures légendaires : *Jacqueline de Petzoli* ou *Mélisande* au bord de la fontaine, et c'est un repos pour l'esprit de planer un instant au-dessus du réel. L'histoire ou le roman inspirent des œuvres comme *le Dernier Salut*, de Fouqueray, *la Barricade* où Devambez évoque puissamment



Photo Vizzavona.

A. BRÉAUTÉ. — LE NOUVEAU PAS



Photo Vizzavona

P. GOURDAULT. — PENDANT LA MESSE

un passé tout proche, *La Mort de Werther*, de Ch. Baude, où la gradation des sentiments qui animent les témoins du drame est touchée avec une rare justesse.

Une muse sévère inspire le maître J.-P. Laurens. *Le Chevalet* est une tragédie pleine de terreur et de pitié, *l'Attente*, un délicat poème psychologique dont le décor nous reporte au temps des châtelaines et des chevauchées héroïques qui faisaient battre le cœur des femmes et des mères.

Dans le pays rêvé par A. Thomas et qui est peut-être l'Arcadie de Poussin, peut-être la Bohême de Shakespeare, des nymphes s'essayent à la *Danse* au son du tambourin.

Les cavaliers que V. Tardieu promène aux Lilas n'ont rien de guerrier. Cette agréable illustration de Paul de Kock met en scène Grisettes et Clercs de Notaire à la mode de 1830. Ne soyons pas ingrats pour les quelques braves qui nous content de belles histoires : saluons au passage le *Saint-Graal* de l'Anglais Frampton, *l'Espérance* de Gontier, bien qu'un peu empêtrée, et les aimables visions de Mademoiselle Adour. La seule œuvre décorative importante est le plafond peint par Cormon pour le Petit-Palais, vaste composition qui raconte synthétiquement l'histoire de Paris et par contre-coup l'histoire du génie français, de Camulogène à Pasteur et à Blériot; effort considérable d'un homme de talent qu'il est impossible de juger en quelques lignes et dans l'état actuel.

Déesses et nymphes sont en exil : c'est à peine si *le Repos* d'A. Mercié, les douces *Baigneuses* de Mademoiselle Delassalle, *l'Arcadie* de Domergue, nous font croire qu'elles fréquentent encore les vallées de l'Hémus. Le nu est généralement traité dans une acception plus familière et tel que le tolèrent nos mœurs. Cependant *la Jeunesse* d'Avigdor a des grâces poétiques et finement voilées. Le nu de Biloul est blond et crémeux, mais d'un modelé peu correct, celui de Salmy est rude, celui de Bompard savoureux et littéral, ceux de Synave sont agréables et frais, un peu lâchés. Madame Smith-Campion se souvient de Henner. B. Noël et Vincent Anglade ont un accent personnel. Mademoiselle Rondenay fait jaillir de l'écume de la mer une Aphrodite très moderne. J'apprécie surtout *la Fille d'Eve* de Léon Félix et son *Miroir d'eau*, où la chair fleurit délicatement à l'ombre des branches, et *la Toilette* de L. Lièvre, une chose naïvement et fortement sentie.

Les Baigneuses de A. Carrera ne m'enchantent pas; brutalité sommaire, violence peu nuancée. *Sur le lac* de Martens a l'agrément d'une jolie arabesque et d'une couleur diaprée.

Réparons quelques oublis! *La Fête d'Espagne* de P. Gourdault est d'un coloriste vigoureux et subtil : ses fleurs ont une richesse harmonieuse : celles de Lopisgich, de Larue, de Mademoiselle Isart, de Cesbron, ne sont pas négligeables, *Le Spahi* de Jacquier est un portrait équestre d'allure héroïque. — On entre volontiers dans les intérieurs bretons de Mademoiselle Grun; on séjourne sans peine dans *l'Intérieur picard* de Frison.

L'Orient flamboie sous la brosse véhémente de Deutsch, il est somptueux et soyeux sur *les Terrasses d'Alger* de Cauvy; fougueux et désordonné dans *la Fontaine marocaine* d'Aimé Morot : l'odeur et l'âpre goût



Photo Vizzavona.

E. PASCAU. — LA FILLETTE AU COQUILLAGE



G. FINEZ. — JEUNESSE

de cette nature spéciale respirent dans une œuvre opulente de l'Algérien Dabat : *les Femmes de la Casbah.*

* * *

Somme toute ce Salon me paraît avoir du poids et de fortes attaches à la matière. Il ne prend pas son vol bien haut, ou s'il veut le faire, il le fait lourdement. Il se tient prudemment sur un terrain solide, transfigure peu, poétise rarement les choses, les interprète à peine. Il ne provoque ni l'enthousiasme, ni les longs espoirs, ni les hautes pensées. Il est pratique et réaliste. Il compte des jeunes peintres de talent qui savent leur métier, qui aiment et possèdent les moyens d'expression propres à la peinture : la question est de savoir quel usage ils en feront. On souhaite qu'ils s'affranchissent des routines, qu'ils mesurent mieux leur format à leur faculté d'expression, qu'ils ajoutent à l'imitation stricte des choses un sentiment plus fin, qu'ils ne soient pas trop sages, pas trop soumis, pas trop longtemps disciples, qu'à défaut d'ailes ils aient parfois plus de nerfs.



Photo Vizzavona.

A. CHARPENTIER. — L'AVEU

Et c'est la même impression qui nous poursuit à la Sculpture. Dans ce peuple de statues, il y en a bien peu d'expressives. L'emphase et la rhétorique remplacent l'inspiration et le sentiment. Si *la Jeunesse* de F. David, *les Danseuses* de Loysel, *le Claus Sluter* de Bouchard, *le Nymphéa* de Cordier, *la Fleur et le Ruisseau* de Verlet, *la Peinture* de Mercié, *la Fontaine* de Blondat et *la Paysanne cousant* de Nivet, *le Moment* de Chardin, par Larche, *les Bustes* de G. Michel, Gauguié, Sicard, Ducuing, se signalent par la vigueur, la verve ou la finesse, sur l'ensemble, malgré le savoir, la conscience et la dextérité manuelle, plane un vaste et morne ennui : Que me voulez-vous pâles fantômes où la science acquise imprime le néant de la pensée dans une matière impérissable?

MAURICE HAMEL.

LA COLLECTION DE M. CH. SEDELMEYER [1]

(Suite)



SIR THOMAS LAWRENCE. — PORTRAIT DE MRS. RAIKES ET DE SA FILLE

(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)

(1) Nous achevons de publier quelques-uns des tableaux mentionnés dans l'article paru le mois dernier (*Les Arts* nº 113).

THOMAS GAINSBOROUGH. — PORTRAIT DE MISS MOLEYNS
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)

GEORGE ROMNEY. — MRS. CHARNOCK
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)



SIR JOSHUA REYNOLDS. — MR. BARWELL ET SON FILS
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)



GIOVANNI-BATTISTA TIEPOLO. — LA CONSTRUCTION DU CHEVAL DE TROIE

(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)



GENTILE DA FABRIANO. — L'ADORATION DES MAGES

(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)

A. VAN DYCK. — JEUNE FEMME DE LA FAMILLE SPINOLA
(Collection de M. Ch Sedelmeyer)

A. VAN DYCK. — PORTRAIT DU CARDINAL RIVAROLE
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)



FRANCISCO GOYA. — PORTRAIT DE DON DIÉGO DE COLON, DESCENDANT DIRECT DE CHRISTOPHE COLOMB
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)



JAN STEEN. — ANTOINE ET CLÉOPATRE
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)



ADRIAAN VAN OSTADE. — LA DANSE DANS LA FERME
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)



JACOB V. RUISDAEL. — RUINES DE BREDERODE
(Collection de M. Ch. Sedelmeyer)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 115 LES ARTS Juillet 1911

EXPOSITION INGRES



Photo Druet.

LE BAIN TURC

1859-1863

(Acquis par la Société des Amis du Louvre)



LA NAISSANCE DES MUSES — Dessin aquarellé, 1856 *(Collection Henry Lapauze)*

EXPOSITION INGRES



INGRES
Dessiné par lui-même, mine de plomb, 1804
(Musée du Louvre)

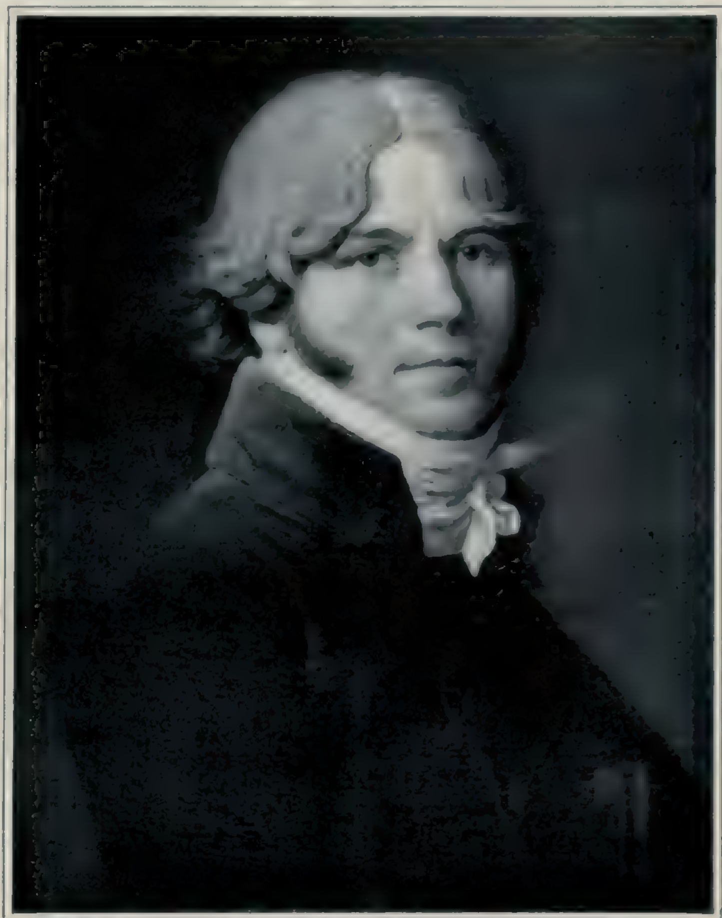
De l'exposition qui vient de fermer ses portes après avoir attiré, en moins de quatre semaines, plus de vingt-cinq mille visiteurs, Ingres sort grandi parce que mieux connu. La cause, si belle, de cet admirable artiste, fut éloquemment plaidée par les compositions et les portraits peints ou dessinés que la bonne volonté des collectionneurs et des musées étrangers ou provinciaux avait permis de réunir. A notre époque d'intentions sans lendemain et d'engouements injustifiés, quelle leçon a donnée Ingres, ce chercheur qui ne croyait pouvoir obtenir le triomphe final qu'au prix du plus grand effort! Il connut cependant les souffrances du doute, la misère des injustes hostilités. Et néanmoins, tenacement, il édifia son œuvre, — une des plus colossales qui aient été produites dans le monde des arts.

Curieuse a été la destinée d'Ingres. Il a, en son temps, occupé une situation prépondérante, il a été élevé aux plus hautes dignités et comblé de distinctions. Seule, cependant, une très faible élite le comprit. Les éloges qui lui furent adressés, comme les blâmes bien plus nombreux dont il souffrit, ne sont qu'une suite de malentendus. Pris, répudié, puis repris par les partis, tel est son sort. Les écrivains académiques l'accusent d'être « gothique » et traitent ses plus beaux portraits de caricatures; puis, ils l'applaudissent d'autant plus aveuglément, qu'au fond, leur sentiment reste le même. — Les bravos étouffent leurs scrupules. — L'Institut lui offre un fauteuil et fait une guerre de coups d'épingles au directeur de l'Académie de France à Rome. Entre temps, les romantiques l'adoptent, puis le vilipendent. On va jusqu'à lui dénier ses qualités de portraitiste, en lui reprochant une absence de conviction sociale entraînant une sorte d'impassibilité qui le rend inapte à

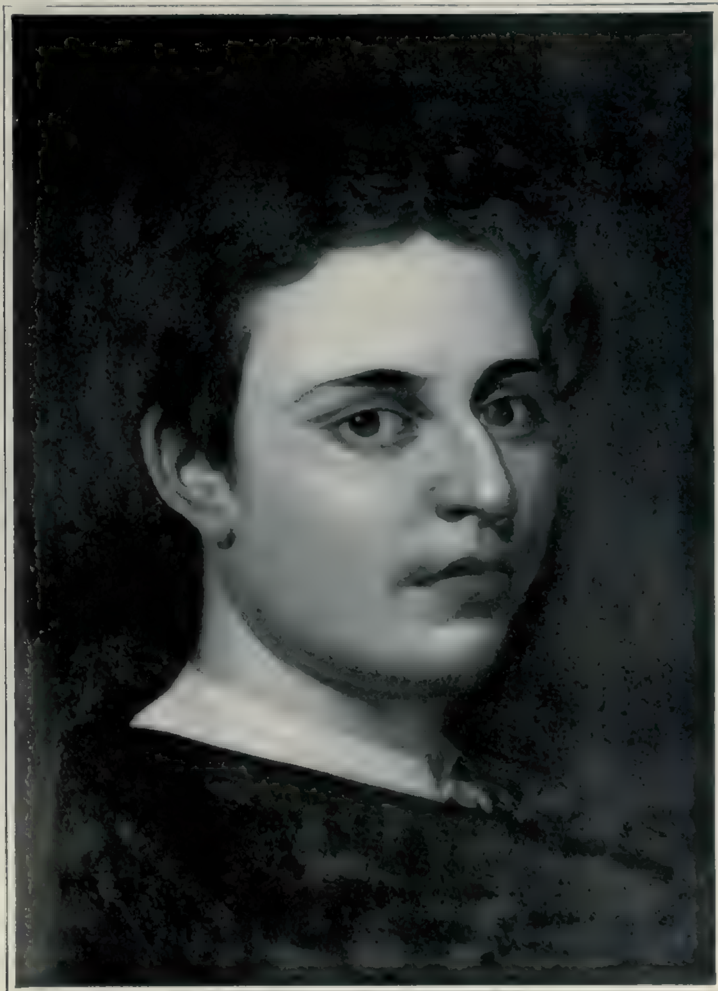
l'observation des hommes! Impassibles, les portraits de M. Bertin, de Cherubini, de Mesdames de Tournon, Devauçay, de Rothschild et les centaines d'effigies dessinées, avec lesquelles tant de visiteurs ont conversé durant la dernière exposition, — allons donc !

Le procès remonte à 1806, année où Ingres figura au Salon avec ses premières œuvres importantes : *Portrait du Premier Consul*, *Portraits de M., Madame et Mademoiselle Rivière*, *Portrait de l'Artiste*. Il fut critiqué de belle façon par ceux qu'il devait traiter de « chiens enragés » et qui, se relayant et changeant de nom en vue de causes variables, ne cessèrent, en effet, de le harceler pendant sa longue carrière.

C'est qu'Ingres était bien fait pour dérouter les gens à courtes vues, les esprits absolus de tous les camps. Disciples de David ou amis de Delacroix, ils avaient un idéal limité. Or, leur adversaire, aux curiosités imprévues, cherchait la beauté là où eux ne la soupçonnaient pas ; les manifestations de la vie, là où ils n'eussent rien remarqué; l'héroïsme dans la particularité d'un geste beau et non dans l'action simulée par un modèle ou inspirée d'une statue. De plus, très tôt, Ingres leur échappa : les Salons étaient prétextes à attaques, il s'abstint d'y paraître. Seules ses œuvres officielles restaient donc soumises aux critiques. Comme elles surgissaient tout à coup dans la mêlée, ainsi que de grandes étrangères, les juges étaient déroutés. Et puis, pour déconcerter davantage ceux qui n'avaient pas eu l'occasion de voir ses Baigneuses, ses Odalisques, de connaître ses portraits et surtout ses dessins, depuis Michel-Ange et Raphaël, le plus éloquent hommage qui ait été adressé à la vie et à la beauté, il y avait les propos d'Ingres : affirmations souvent contradictoires, apostrophes grandiloquentes qui manquaient leur but par l'excès de leur injustice ; mépris d'un moment pour des choses qu'il adorait, qui étaient l'essence même de son art : la souffrance et l'ambition de son être. Parce que Delacroix, trente années après lui, conquiert un fauteuil à l'Institut, il s'écriera : « Aujourd'hui, je veux rompre avec mon siècle, tant je le trouve ignorant, stupide et brutal, qui n'encense plus que des idoles de Baal, et cela effrontément. » Lui, qui calquait, la veille de sa mort, une composition de Giotto, et qui, naguère, avait dit, de Giotto et de Masaccio : « C'est à genoux qu'il faudrait copier ces hommes-là », s'emporte entre temps à la nouvelle que certains de ses élèves s'attardent à l'étude des Primitifs : « Ces Messieurs sont à Florence, moi je suis à Rome... Vous entendez, je suis à Rome. Ils étudient le *gothique*... Je le connais aussi..., je le déteste... Il n'y a que les Grecs! »



INGRES PÈRE
1804
(Musée Ingres. — Montauban)



PORTRAIT D'INGRES, PAR ROQUES
vers l'an V (1797)
(Musée Ingres. — Montauban)

Enfin, la situation académique, les dignités à lui décernées par les gouvernements, le M. INGRES dont il était salué par ses amis et que répétaient, sur un autre ton, il est vrai, ses adversaires, en isolant l'artiste, en faisaient un colosse sur lequel devaient naturellement se ruer les démolisseurs professionnels.

Mais les temps de la suprême justice sont révolus. A l'exposition triomphale organisée à la Galerie Georges Petit, bien ordonnée et si sûrement composée grâce à

l'activité intelligente de son promoteur, M. Henry Lapauze, Ingres est apparu vraiment comme un génie simplement humain, émouvant par son labeur acharné, ses recherches diverses, son désir inlassable de serrer de plus près la beauté, enfin ses victoires heureuses. Et les échos admiratifs semblent devoir se prolonger dès lors à travers les siècles, aussi longtemps qu'on aura le culte du Beau, le sens de l'harmonie et la curiosité intelligente des hommes et des choses.

Des grandes compositions ramenées temporairement à Paris en vue de la récente manifestation Ingres, la plus ancienne est le *Jupiter et Thétis* du musée d'Aix-en-Provence. Ingres conçut ce tableau peu après son arrivée à Rome, et mettait en lui tout son espoir : « Il devrait sentir l'ambroisie d'une lieue », écrivait-il. Et il ajoutait : « Il aurait une telle physionomie de beauté que tout le monde, même les chiens enragés qui veulent me mordre, en devraient être touchés. » Hélas ! lorsqu'il fut envoyé à Paris, *Jupiter et Thétis* resta incompris, non seulement des « chiens enragés », mais aussi des moutons, qui se repaissaient de formules académiques.

Le sujet, inspiré sans doute par une composition admirée sur une coupe antique, mais où les adversaires affectèrent et affectent encore de voir un motif de dessus de pendule, était, de par la présentation arrêtée par Ingres, déjà déconcertant. Cependant on ne s'arrêta pas à cela. La critique porta surtout sur le caractère, très voulu, des figures. Et c'était moins le coude de Jupiter appuyé sur un nuage, et l'aigle qui coule un œil sentimental sur le dieu et sa compagne, qui déroutaient les adversaires, que le corps ingénu et voluptueux de Thétis. Ah ! ce long col qui se gonfle, qui ondule comme, au reste, tout le corps de la divinité !... On ne ménagea pas les reproches alors; on a critiqué depuis et jusqu'à ces derniers jours. Cependant, il convient de voir là non une maladresse, mais une exagération consciente et autorisée par la vue de quelque fragment grec qui dut avoir, en ce moment-là, son instant de vogue. Ingres, en effet, n'est pas le seul à avoir essayé de traduire ce mouvement, forcé certes, mais souple et voluptueux, sans conteste. On le trouve dans les compositions gravées de Flaxman, alors dans toute sa célébrité, dans certains bas-reliefs de Lemot, il me semble, et, en 1820 encore, dans un bas-relief du sculpteur G. Seurre, l'un des successeurs d'Ingres à la Villa Médicis.



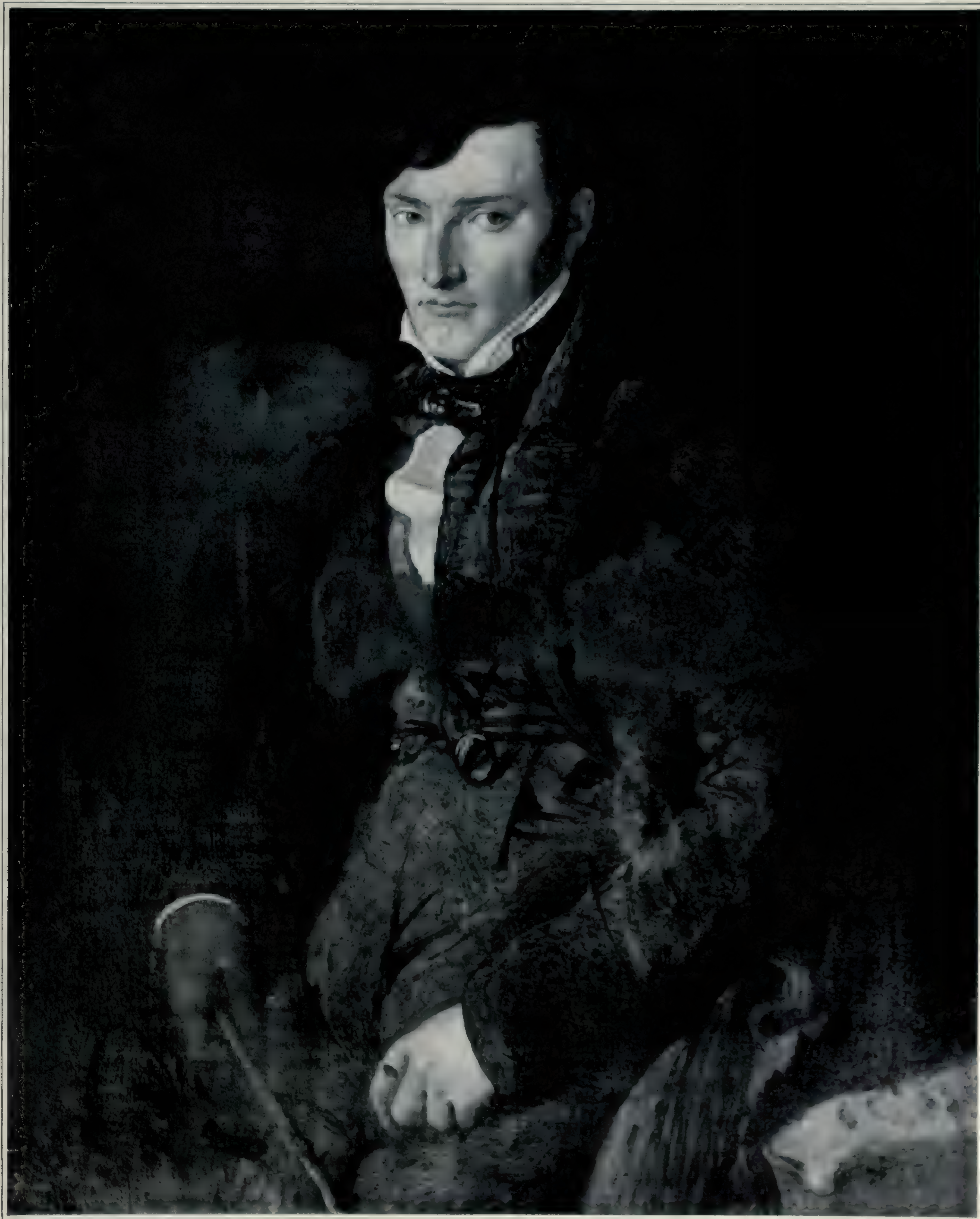
TH. CH. NAUDET, PEINTRE
Gravure de Caroline Naudet, d'après une mine de plomb, 1806



Mme DE MONTGOLFIER
(Collection de Mme Lefebvre de Viefville)

Qu'il y ait ici subtilité, d'accord. Mais combien raffinée ! Et puis, ce corps de Thétis n'est-il pas de la famille des Odalisques, qui, plus humaines, imposeront l'admiration ? Ingres, au reste, quelques années après, dans le *Vœu de Louis XIII*, montra qu'il pouvait joindre, à la noblesse et à la grandeur, la simplicité. Œuvre éloquente, œuvre parfaite celle-ci, et qui assure enfin à Ingres — il avait alors quarante-quatre ans — l'unanime approbation. Œuvre bien personnelle, n'en déplaise aux pédants qui ont affecté de ne voir en elle qu'une répétition adroite d'un Raphaël : *Madone de Saint-Sixte*.

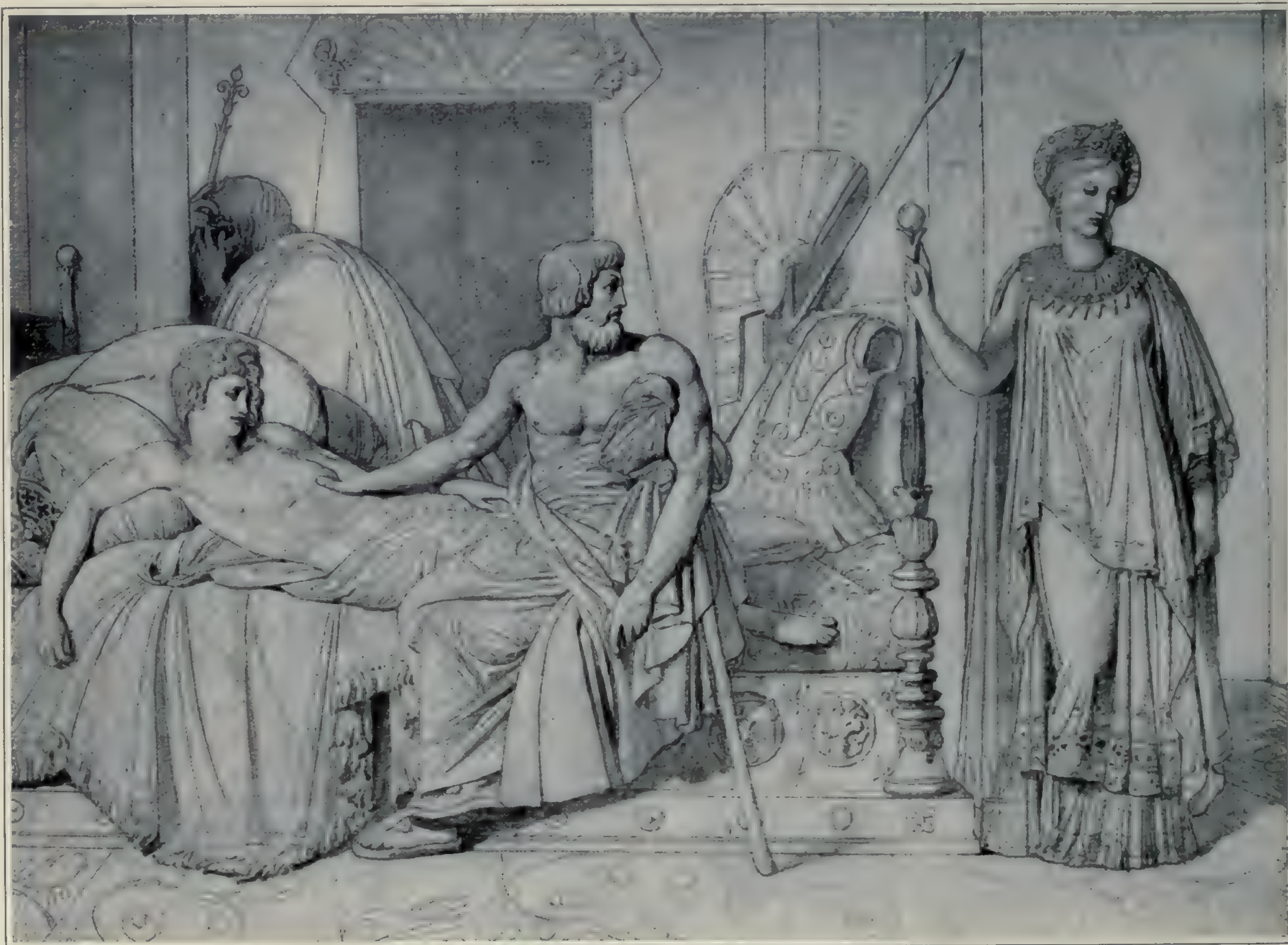
Sur un thème qui réduisait au minimum la part d'invention, Ingres a fait une page moderne, clairement ordonnée et d'une distinction supérieure. Quoi de plus émouvant que le



JEAN-PIERRE-FRANÇOIS GILIBERT, AVOCAT, AMI D'ENFANCE DU PEINTRE
Vers 1805
(Collection de Mlle S. Montet-Noganets, Montauban)

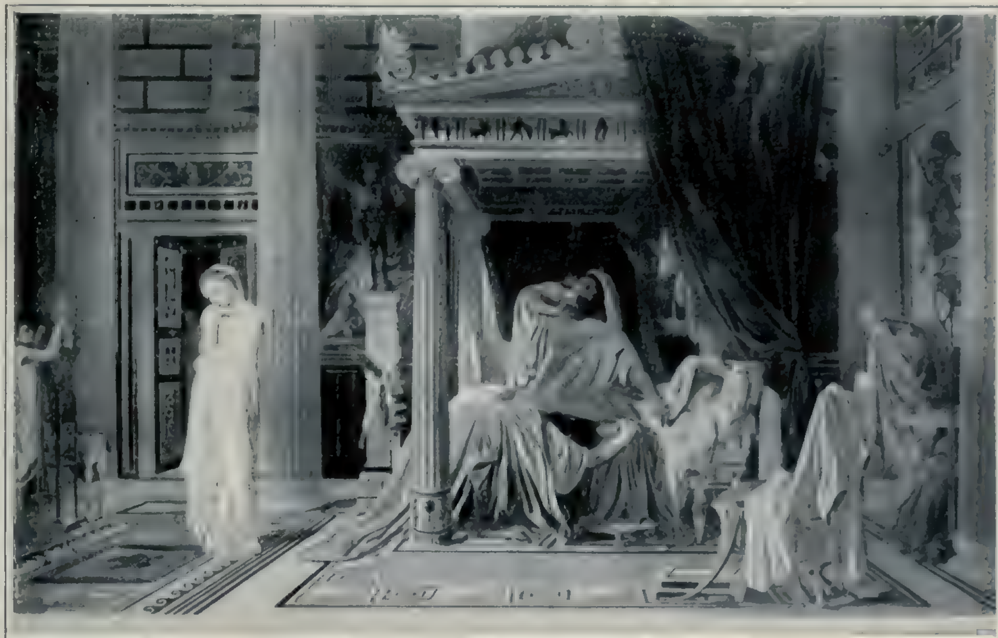
geste du roi, le mouvement des mains qui offrent avec une délicatesse supérieure, tendues qu'elles sont vers la rayonnante Vierge, si humainement adorable dans sa maternité fière? Et puis, ce sont les deux archanges, protégés par des draperies jaunes et vieux rose dont les tonalités délicates se fondent dans la lumière irradiée du groupe divin. Le bambino si vivant et les deux anges au cartel ne sont-ils pas aussi à Ingres, à Ingres seul? Ce n'est pas tout. Le *Vœu de Louis XIII* se revêt de tonalités harmonieuses et riches. Les couleurs sont vibrantes, bien équilibrées et se parent, quand il le faut, de somptuosité, comme le prouve le manteau royal, au velours souple et chatoyant, avec ses cassures où s'accroche la lumière, ses poches d'ombre aux bleus profonds. Des portraits contemporains ou légèrement plus anciens témoignent des mêmes très suffisantes qualités de peintre, sinon de coloriste. Ingres devait, il est vrai, avoir moins de bonheur plus tard, user, par esprit d'opposition, de tonalités dures. Mais après combien de compositions harmonieuses!

L'auteur du *Vœu de Louis XIII* avait, dans cette œuvre, épuré son amour de la femme, idéalisée en une créature belle d'une beauté morale et toute rayonnante de maternité. Dans les Baigneuses et les Odalisques qui lui furent demandées un peu de tous les côtés, après l'envoi à Paris, en 1808, de la *Baigneuse* vue de dos, aujourd'hui au Louvre, il devait manifester toute sa sensualité, insistant sur la beauté charnelle de la femme, la lascivité de ses abandons.



STRATONICE OU LA MALADIE D'ANTIOCHUS
Mine de plomb, vers 1807
(Musée du Louvre)

Cependant, l'*Odalisque à l'Esclave*, de la collection Gustave de Rothschild, qui a été exposée récemment, présente quelque chose de plus : la beauté formelle se voile, cette fois, d'un peu de mélancolie. Il y a comme un chant de regret dans cette page de voluptueuse passivité. Et l'impression perçue est d'autant plus forte. En un cabinet oriental, une délicieuse créature repose. Sa gorge est jeune, son corps est blanc et se découpe en une adorable saillie sur des coussins de prix. Tout respire le luxe; l'atmosphère est chargée de parfums. Un peu d'air frais vient cependant d'un jardin abrité par de hautes ramures qui mirent leur masse glauque dans l'eau d'un bassin où d'autres femmes s'ébattent. L'ennui de l'odalisque, à demi sommeillante, est bercé par le son grêle d'un instrument que touche une esclave noire qui nasille une triste mélopée dont la dormeuse mal éveillée semble comprendre, sinon



STRATONICE OU LA MALADIE D'ANTIOCHUS
1840
(*Musée Condé. — Chantilly*)

d'une poitrine. Cependant il atténua l'importance des figures du premier plan par suite de la transformation de la toile qui, rectangulaire d'abord, devint ronde plus tard. Plus adéquate lui semblait cette forme, car elle donnait à son œuvre une préciosité de grand camée. Telle quelle, elle est bien typique des recherches du maître, des libertés qu'il se permettait parfois dans le dessin des figures. Elle révèle aussi les ressources limitées, mais suffisantes, de sa touche régulière mais non monotone. — Il y a des gris exquis dans les demi-lumières, et les prunelles des belles baigneuses ont une limpidité, des douceurs qui valent bien de fulgurants éclairs. Il n'est pas jusqu'aux menus ustensiles du premier plan qui, avec leur préciosité de décor, n'acquièrent un réel intérêt. Le *Bain turc* va au Louvre. Tant mieux ! Sans être le chef-d'œuvre d'Ingres, il est une des plus personnelles manifestations de sa volonté.

les paroles, du moins la signification. Et cela suffit, car les confidences précises seraient ici dangereuses. Un eunuque est là, qui surveille. Peut-il permettre seulement à la belle créature de rejoindre ses compagnes du jardin ?

La couleur? — Elle existe, mais amortie, car le soleil est bas et les grands arbres du jardin interceptent la lumière, comme l'eunuque, le libre amour. D'autres auraient peint la scène autrement, faisant scintiller le soleil, vibrer les perles et les gemmes; la fête aurait été belle, certes, mais sans la lancinante tristesse qui fait le charme de cette scène, l'empreint de poésie baudelairesque.

Sur l'un de ses carnets de Venise, Ziem, croquant une belle ennuyée tapie derrière une jalousie, surprit et nota ce souhait puéril : « Si j'avais un oiseau, j'aurais un ami. » — Oui, si l'Odalisque avait un oiseau !

La sensualité d'Ingres devait intégralement s'épanouir dans la réunion de nudités qu'il a titrées : *Le Bain turc*. Turques, elles le sont fort peu les créatures qui, groupées autour d'une piscine, sont occupées aux mille choses qui peuvent mettre en valeur la beauté de la Femme. Ingres a réuni seulement, dans une harmonieuse ordonnance, tous les types féminins qui l'avaient frappé, les corps que, parfois, il avait seulement devinés. On y retrouve, en effet, des ressemblances ou simplement des parentés avec des personnes de son entourage. Le visage de la créature très en chair, qui est bien en vue, à droite, rappelle, par certains côtés, celui de cette Madame de Lauréal, dont la beauté l'avait à tel point séduit qu'il avait accepté d'épouser, de confiance, sa parente, Madeleine Chapelle, que Madame de Lauréal assurait être une autre elle-même.

Ingres travailla longtemps à cette œuvre. Il la laissa et la reprit, ajoutant un nouveau corps, précisant tel visage, la particularité

Le chef-d'œuvre d'Ingres ! Ce devait être non les deux *Stratonice* qu'il signa dans sa maturité, après avoir esquissé le sujet, lors de son arrivée à Rome, dans un dessin digne d'être gravé sur une pierre du Parthénon, ni même la *Vénus Anadyomène*, ni la *Source*, si belle, mais bien les deux décorations que le duc de Luynes lui avait commandées pour le château de Dampierre. Il projetait de symboliser ces deux vastes pages où l'héroïsme formel des hommes et des femmes serait magnifié, l'*Age d'Or* et l'*Age de Fer*. Combien de dessins il exécuta en vue de réaliser ces deux poèmes, combien d'études de bras, de cuisses, de torses aux seins adorables ! Et, après chaque effort, des groupes naissaient d'une beauté sereine, comme celui des danseuses, ou d'une émouvante grandeur comme celui de l'homme qui enserre le corps de sa compagne et élève, de l'autre bras,



STRATONICE OU LA MALADIE D'ANTIOCHUS
1866
(*Musée de Montpellier*)



PHILÉMON ET BAUCIS
Lavis (vers l'an IX)
(Musée du Puy)

à la hauteur de sa tête, l'enfant rieur, fruit de leur amour. Seul l'*Age d'Or* devait développer son thème sur la paroi préparée au château de Dampierre. Mais sa destinée était de rester inachevé, par la volonté d'Ingres. Pourtant, le maître avait mis là toute sa volonté, son amour de beauté, et si impérieux était son désir de voir onduler les figures rêvées, qu'il exécuta une répétition réduite, achevée celle-là, mais tard dans sa vie. On l'a vue à la Galerie Georges Petit; l'intérêt de curiosité primait ici, il faut l'avouer, la jouissance d'art. Car, ainsi qu'il était arrivé pour le *Bain turc* dernière manière, les groupes prototypes — ceux du château de Dampierre — étaient noyés dans une abondance de nudités n'ayant plus la nerveuse précision dont, peu de temps auparavant, il avait encore fait preuve dans une page adorable, la maquette d'une *Naissance des Muses*, destinée à décorer le *posticum* du modèle de temple grec édifié, sous la direction d'Hittorff, à l'intention du prince Napoléon. C'est une œuvre exquise, digne, il semble, des plus admirables productions de la peinture grecque. Elle joint, en effet, la clarté des bas-reliefs attiques à l'élégance des plus exquis maîtres italiens de l'avant-Renaissance.

Ingres a choisi le moment où Mnémosyne donne naissance à Érato, la neuvième Muse. La scène est rendue avec une exquise discrétion. Mnémosyne enfante, à demi étendue, dans un abandon charmant. Et avec quelle grâce se présente la nouvelle venue, avec quelle douceur elle est accueilie par ses sœurs, toutes belles et rayonnantes d'une intellectuelle vie! — Une feuille de papier, un crayon, des rehauts d'aquarelle qui ont des douceurs de fresque, ont suffi pour mener à bien cette page supérieure, d'une inattaquable beauté.

Il y a encore un autre Ingres, celui des « Chapelle Sixtine », qui l'eussent montré ordonnateur merveilleux et peintre compréhensif de l'atmosphère et des splendeurs vaticanes; celui, aussi, des épisodes historiques et anecdotiques qui le firent enrôler un moment parmi les romantiques. Mais on ne pouvait, sans risquer l'entassement, tout placer dans les Galeries Georges Petit. Toutefois, l'*Entrée de Charles V à Paris*, le *Paolo et Francesca* prouvèrent avec quelle attention Ingres, insoucieux du discrédit dont les vieux manuscrits des maîtres français souffraient à son époque, les avait étudiés, interrogés. Il aimait l'ingénuité de leurs attitudes, leurs fonds précieux, tout ce qu'il y avait en eux d'observation sincère et de puérilité savante. Durant la première moitié de sa carrière, ces « gothiques » exercèrent, beaucoup plus que ne le croyait Ingres, une influence continue sur son art, une influence égale à celle des Quattrocentisti, ses maîtres de cœur, si les grands Italiens furent ses maîtres de raison.

* * *

Il faut parler maintenant de la partie la plus passionnante de son œuvre, c'est-à-dire des portraits peints et dessinés. La Galerie Georges Petit en a présenté, au reste, le plus bel ensemble qui ait été encore réuni, et typique, car les diverses périodes de la carrière du grand artiste s'y trouvaient accusées. Toutes ces effigies témoignent qu'Ingres, pris par la réalité, la voulant serrer et rendre son caractère ou ses beautés, s'était livré entier, oubliant systèmes et théories. Son désir de bien faire, d'être vrai, révélé par les toutes premières représentations d'amis, de condisciples, reste aussi vif dans les portraits de la maturité et de la gloire. Effort touchant, qui seul lui a permis de produire ces effigies d'hommes, de femmes qui font l'admiration de



BAIGNEUSE
Rome (1807)
(Collection de M. Léon Bonnat)

tout ce qui pense et s'émeut au contact de la vérité et de la beauté.

Quelques portraits exécutés à la pierre noire ou à l'huile montrent d'où Ingres était parti. Un portrait peint de son père est enlevé dans une pâte souple, aisée, qui se ressent de la technique du XVIIIe siècle, celle de ses premiers maitres

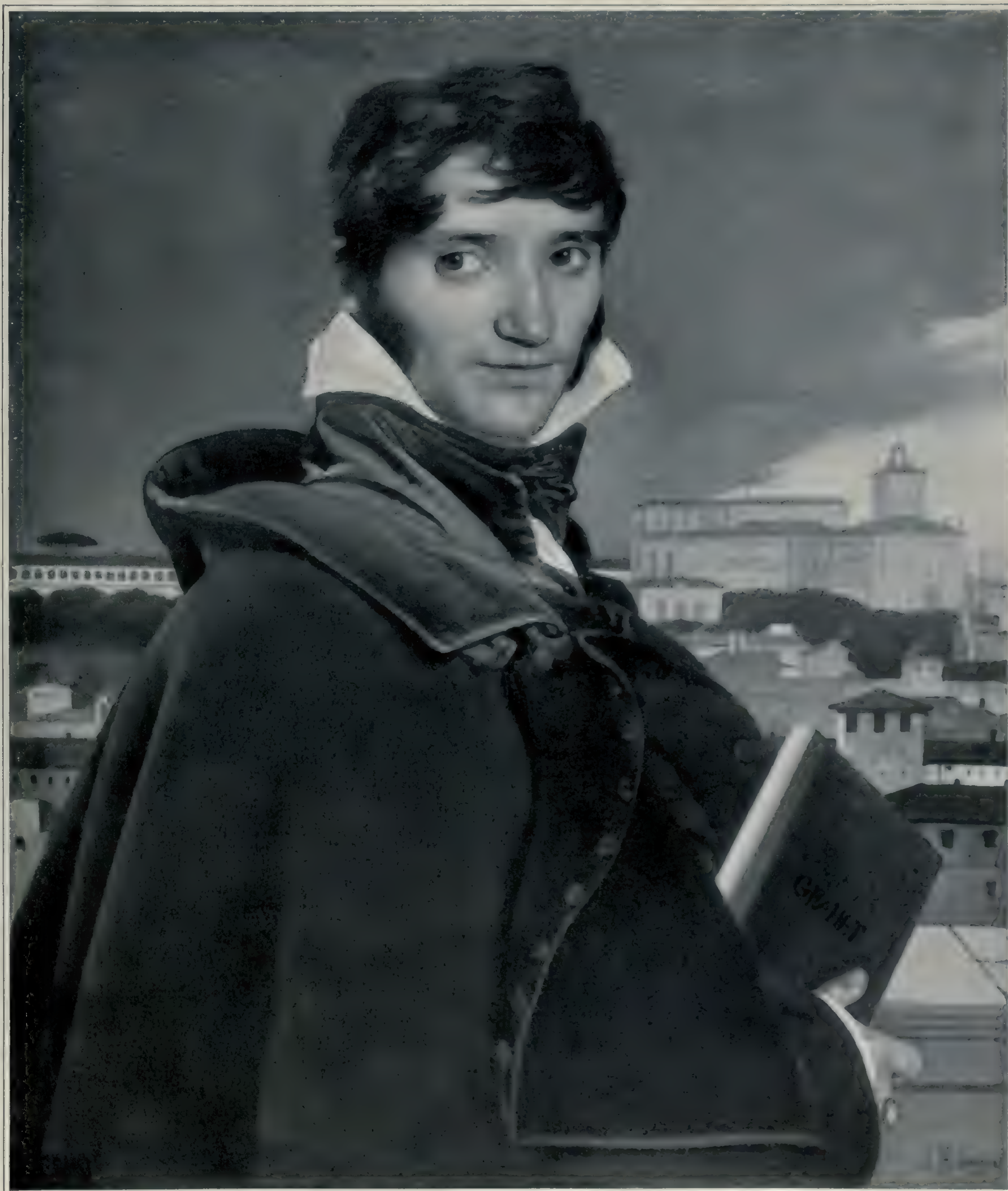


Photo Giraudon.

GRANET, PEINTRE
Rome 1807
(Musée d'Aix-en-Provence)

de l'École de Toulouse. Mais, après quelques mois passés chez David, et plus encore, peut-être, au Louvre, la transformation est complète. C'est qu'Ingres s'est trouvé en contact avec Holbein, qui devient pour lui un second maître. Le peintre de Bâle a toutes les qualités qu'ambitionne Ingres, dont il sent l'acquisition indispensable : il dessine impeccablement, son crayon dit tout; sa palette restreinte, tout en ayant de l'intensité, ne fait que souligner les accents admirables de la ligne. Ingres l'interroge avec passion, et le fruit des conseils d'Holbein apparaît dans les portraits de *Belvèze-Foulon,* du graveur *Desmarais,* ce vieillard chauve, si parlant, de *Jean-Pierre-François Gilibert.* Il ose même davantage dans certain portrait de jeune garçon, — le sien ? — où le dessin, de grand caractère, est soutenu par une coloration rousse et chaude. De l'atelier d'Ingres, ce petit portrait passa dans celui de Ricard, qui le conserva jusqu'à sa mort. — Tout ce qu'a voulu celui-ci est en effet dans cette pochade de l'auteur de l'*Apothéose d'Homère.*

Des hommes, avec l'accentuation forte de leur physionomie, c'est bien ; mais, pour Ingres, combien des modèles féminins seraient souhaitables ! Enfin, voici qu'on le sollicite, et c'est pour une femme ! Qui ? — Madame Aymon, dite la *Belle Zélie*, puis Madame Rivière et sa fille aux grands yeux d'amande. Avec quel enthousiasme il exprime la féminité de ses modèles, la beauté de chair ou l'attrait moral de chacune d'elles. Il veut tout révéler, tout expliquer, et il y réussit. Aussi, les portraits de la famille Rivière iront-ils au Salon de 1806 ; ils accompagneront sa propre effigie et l'important portrait du *Premier Consul*, présenté dans son beau costume rouge, avec, comme fond, le faubourg nouveau de Liège, où la peinture doit aller. Ingres a fait un Bonaparte à lui : tête jeune et pâle, presque poupine, mais volontaire et intelligente. Sur ce, convaincu de la valeur de son effort, il part confiant pour Rome.



GUSTAVE JAL
Mine de plomb (Rome 1811)
(Collection de M. François Flameng)



SIMON FILS
Pierre noire (An XI)
(Musée d'Orléans)

Mais quelles nouvelles lui parviennent là-bas ! Ces œuvres, dont l'une, le *Premier Consul*, a été revue à la Galerie Georges Petit, où elle a conquis les visiteurs, dont les autres sont l'honneur du Louvre, ne trouvent pas grâce devant la critique. On les traita de bizarres, de gothiques ; on accusa leur signataire d'enlaidir systématiquement ses modèles. Laide, la belle Zélie ; laide, la délicieuse Madame Rivière ! Critiques sottes, incompréhensibles, dont l'insignifiance révolte le bon sens. Heureusement, elles n'eurent pas de force devant l'évidence. Très vite, les femmes viennent au jeune peintre. Elles lui apportent leur sourire, lui révèlent la ligne ondulante de leurs épaules, l'opulente fête de leur poitrine. En revanche, que de soin il met à ne point les trahir, à exprimer la grâce de leurs attitudes familières ! Avant que de prendre ses brosses et de couvrir la toile, il multiplie les croquis, cherche le geste naturel et, fixé sur celui-ci, étudie une épaule, un bras, une main pendante. « C'est tout et ce n'est rien, qu'une main qui s'abandonne », a-t-on dit. Et qui le sait mieux qu'Ingres ? Les dessins du musée de Montauban, ramenés temporairement à Paris, offrent de précieux témoignages de ses recherches, presque religieuses.

L'un, entre autres, montre une gracieuse jeune femme étendue sur une chaise longue. C'est une première idée



Photo Giraudon.

JUPITER ET THÉTIS
1811
(Musée d'Aix-en-Provence)

pour le portrait de Madame de Senonnes. Cette belle créature, au corps souple, au visage langoureux, aux mains longues et fines, a fait surgir en Ingres, le souvenir d'une autre personne, Madame Récamier, que son maître David avait peinte en cette pose. Tentation d'un moment. Il restreint le cadre, exécute alors le portrait intime que conserve le musée de Nantes, ce portrait troublant où, dans un demi-jour, Madame de Senonnes apparaît toute proche du spectateur, lui offre l'ambre de sa chair, le galbe de ses épaules, de ses seins développés, tandis qu'indiscrètement une glace reflète le dos largement découvert et la grâce d'une nuque fine.

Mais ce n'est pas tout. Il y a, ici, la couleur. Avec quel art Ingres utilise la demi-obscurité de la pièce où on l'attendait, note les accidents de lumière qui courent sur la soie bouton d'or des rideaux et des tentures, et détache sur le tout la délicieuse créature, éclaire ses yeux chauds, fait saigner sa bouche rouge et petite, vivifie les brillants dont ses doigts fuselés sont chargés !

Sous ces tonalités si discrètement riches, le dessin, l'admirable dessin demeure. Cette perfection, ce soin, Ingres les aura toujours. La notoriété, les honneurs, les commandes n'aboliront jamais les scrupules du débutant. Le secret d'Ingres est dans le labeur acharné, le temps. Il est de ces artistes dont les meilleurs portraits « sont ceux pour lesquels il a été donné le plus de séances » (Rodin). Celui de M. Bertin, qui n'est pas seulement une œuvre ressemblante, mais un monument représentatif d'une époque, en est une preuve : « Mon cher Ingres, ne vous occupez pas de moi... Vous ne me fatiguerez jamais, et tant que vous voudrez de moi je serai à vos ordres », avait dit le modèle à Ingres, qui désespérait et recommençait toujours, grattant la toile et changeant la pose.



M. CHARLES HAYARD ET SA FILLE MARGUERITE, DEPUIS Mme FÉLIX DUBAN
Mine de plomb. — Rome 1815
(Collection de M. Flacheron)



M. BYNKERSHOEK VAN HOGSTRATEN
Gravure par FONTANA, d'après mine de plomb (1814)

L'homme porte sur sa face l'aveu de ses angoisses ou de ses ambitions. La femme, elle, masque tout sous la grâce, se complaît à des coiffures, des vêtements qui modifient sa personnalité. Aussi, que de précautions pour le portraitiste ! Ce dessin précis, ces cassures minutieuses d'une jupe, préparent Ingres à comprendre mieux la baronne James de Rothschild, dont la physionomie



LE MARÉCHAL DUC DE BERWICK REÇOIT LA TOISON D'OR DU ROI PHILIPPE V D'ESPAGNE APRÈS LA BATAILLE D'ALMANZA

Rome 1818

(Collection de Mme la Comtesse Robert de Fitz-James)



Photo Giraudon.

THÉVENIN, DIRECTEUR DE L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

Mine de plomb (Rome 1816)

(Collection de M. Léon Bonnat)



Mme DE SENONNES
Rome 1814
(Musée de Nantes)

était pourtant spirituelle, et cette multitude de dessins de déesse assise ou debout, présentée les bras levés, abaissés, la tête droite ou penchée, les mains, les belles mains jointes ou tombantes, accusent les travaux préparatoires qui aidèrent Ingres à fixer, en deux portraits magistraux, l'olympienne beauté de Madame Moitessier. Ah ! celle-ci se prêtait mal aux exigences du peintre. Il dut la prendre quand elle se présentait, se plier à ses caprices, aller à elle le plus souvent. Mais la personne était si belle ! Le musée de Montauban montre, d'après elle, une indication rapide, une ombre dans le décor d'un salon et qui dit tout cependant, prépare aux deux merveilles que devait signer le maître à quelques années de distance. Pas plus que celui de *Madame de Rothschild*, ces deux portraits n'ont pu figurer à la Galerie Georges Petit. Toutefois, il y avait de quoi remplacer ces vides. Le féminisme d'Ingres fut, en effet, pleinement affirmé dans une suite de portraits exécutés, les uns dans une minute d'inspiration amoureuse, comme celui de sa première femme, Madeleine Chapelle, toute rayonnante de bonté, ou de fervent enthousiasme, comme l'ébauche de la créature charmante qu'était la jeune Madame d'Haussonville ; — les autres, après divers essais, études dont l'élaboration assurait à l'artiste la possession complète de ses modèles, de leur grâce et de leur esprit.

Parmi ces derniers, le portrait de Madame de Tournon, qui remonte à 1812, est caractéristique entre tous. Cette vieille dame, si soigneuse de son ancienne beauté, encore coquette même, aux atours compliqués, aux gros yeux vifs, à la robe verte, ne s'oublie pas. Elle demeurera dans le souvenir de ceux qui l'ont vue ainsi qu'une personne vivante, avec laquelle on a conversé. De cette femme, Ingres a tout deviné. Il pouvait être tenté par un désir d'impitoyable véracité, mais les grâces, les pudeurs de la vieille dame si spirituelle l'ont désarmé, et il fut pour elle exquis de discrétion. « Sa discrétion ne dut pas lui coûter, remarque excellemment le dernier biographe d'Ingres, M. Henry Lapauze, car rester fidèle à cette coquetterie héroïque, c'était donner la psychologie, la vie, la combativité fière de cette femme (1). »



PAUL LEMOYNE, SCULPTEUR
1819
(Collection H. Haro)

Le portrait de la princesse de Broglie (1853), que quarante années séparent de celui de Madame de Tournon, montre avec quelle souplesse Ingres se plia aux exigences des modes. La robe de Madame de Broglie est d'un bleu trop cru, couleur en faveur alors, et qui nuit aux chairs. Quelle fière œuvre a faite néanmoins ce terrible Ingres ! C'est toujours un même respect de la physionomie, une même intelligence de la beauté particulière, un même soin des mains révélatrices d'aristocratie comme, ailleurs, de passion. Combien piteux apparaît, à côté, un Winterhalter, qui opérait concurremment d'après les mêmes modèles, mais représentait des mannequins sans âme. — Il faut le manque de foi des amateurs du temps présent pour trouver de l'art en ces choses.

(1) *Ingres, sa Vie et son Œuvre*. Un vol. in-4°. — Georges Petit, édit. Paris 1911.



Photo Giraudon.

PAGANINI

Mine de plomb (Rome 1819)

(Collection de M. Léon Bonnat)

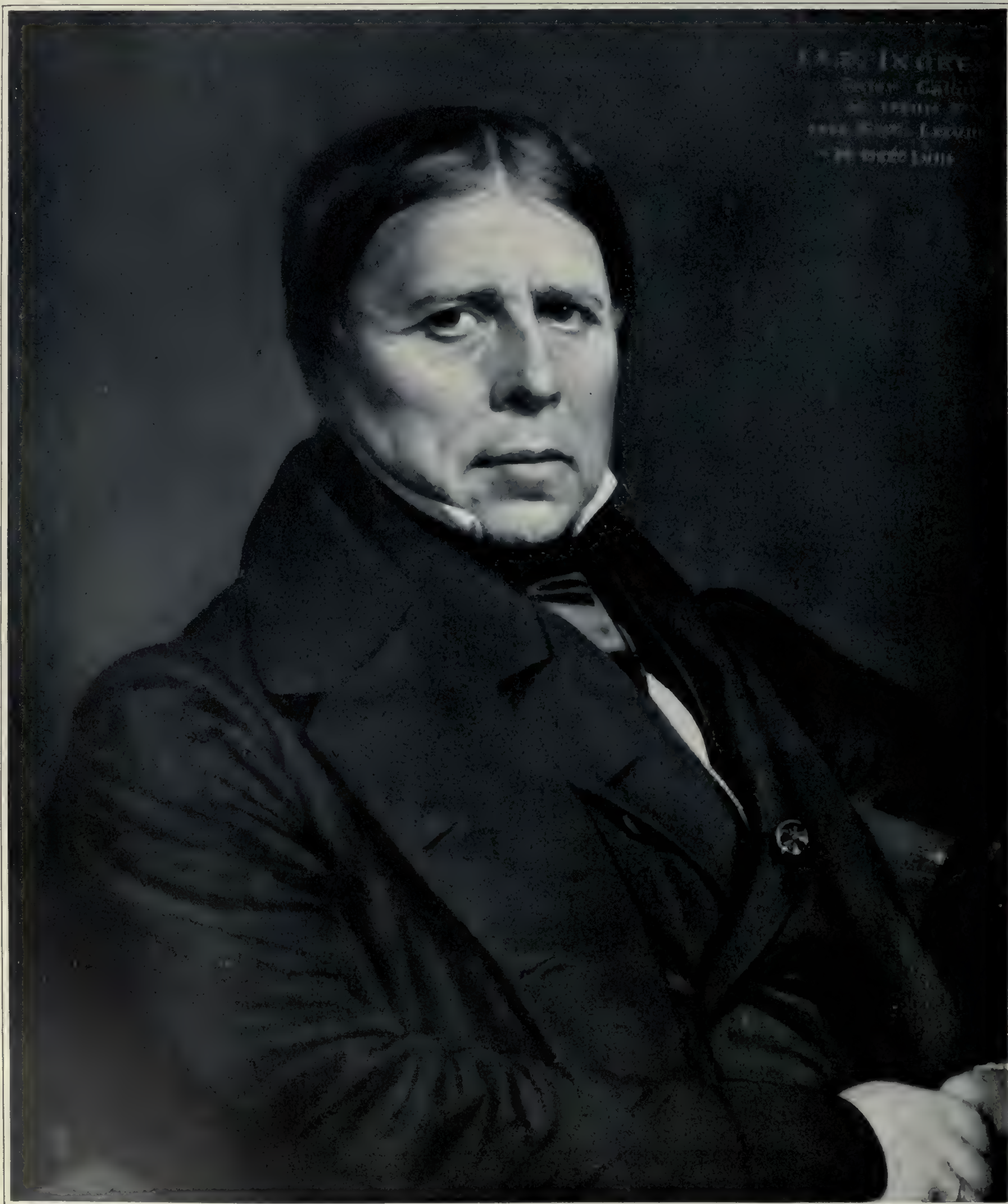


Photo Alinari.

INGRES
peint par lui-même
(Galerie des Offices. — Florence)



Photo Giraudon

MADAME INGRES, NÉE RAMEL

1856

(Collection de Mme Albert Ramel)

Des portraits d'hommes donnent la réplique aux portraits de femmes. Ils sont également révélateurs, mais pour d'autres raisons. Ce n'est plus la beauté formelle que rend ici Ingres, mais bien la valeur morale. Oh ! les idéals peuvent être très différents. Du sculpteur Bartholini au prince d'Orléans, de M. Marcotte ou de M. Devilliers, corrects fonctionnaires, à M. Bertin ou au comte Molé, politiques puissants, il y a un abîme. Mais dans tous il s'efforce d'animer l'enveloppe extérieure par le moyen des passions ou des soucis intérieurs. On ne saurait passer rapidement devant ces œuvres d'une égale perfection, il faut s'arrêter, demander à ces hommes la raison de leur passivité, de leur morgue ou de leur mélancolie. En ce sens, les portraits de M. Bertin et du comte Molé sont particulièrement émouvants. Ils synthétisent deux mondes, deux races. L'un et l'autre vécurent cependant le même moment, acceptèrent à



L'ENTRÉE DU DAUPHIN CHARLES V A PARIS
1821
(Collection de M. Bessoneau d'Angers)

peu près les mêmes régimes, car leurs opinions étaient parallèles. Mais, une chose les sépare : leur origine. Quoique M. Bertin n'ait point servi la Révolution, il est fils de la Révolution, elle a facilité sa notoriété et sa fortune. M. Bertin a été banquier sous le Consulat, c'est-à-dire à une époque où avec quelques grammes d'or on tenait la France ; il a été directeur d'un grand journal et il a su bénéficier de l'influence que lui assurait un organe qui fut quasi officiel. Aussi est-il satisfait, « gros, gras et constitutionnel », selon l'expression du grand journal satirique du temps, *le Charivari*. Tout autres sont les origines du comte Molé. Aristocrate, il a vu monter son père sur l'échafaud, il a connu, de 1789 à 1800, toutes les misères. Les réparations ont pu venir ensuite, qu'importe ? Pour la vie, son visage aux traits fins conservera une mélancolie profonde que rien ne distraira. Comme il est de sens droit,



LA CHAPELLE SIXTINE
1820
(Musée du Louvre)



Photo Giraudon.

LA FAMILLE STAMATY
Mine de plomb (Rome 1818)
(Collection de M. Léon Bonnat)



Photo Giraudon

M. LEBLANC

Mine de plomb (1822)

(Collection de M. Léon Bonnat)

il abandonnera petit à petit les étroites idées de sa jeunesse, la cause pour laquelle son père est mort, et adoptera, non pas des idées avancées, mais un juste milieu qui l'obligera à coudoyer des représentants de l'autre parti, de ceux dont la fortune est faite de ses deuils.

Ingres a bien compris cela. Aussi, le beau portrait qui est sorti de sa rencontre avec le comte Molé ! Œuvre concentrée, sobre de ligne et de couleur, mais si profondément accusée ! Le comte Molé se présente de face, boutonné dans une redingote brun olive ; le visage, haut cravaté, est grave, les yeux sont fatigués. Et puis, il y a les mains, des mains un peu vieilles, fines toujours quoique sillonnées de veines, desquelles on ne peut détacher la vue.

Malgré leur réalisation triomphante, ces portraits d'hommes et de femmes n'étaient, par Ingres, jamais entrepris avec plaisir. Les dessins et études préparatoires qu'il amoncelait, les toiles qu'il abandonnait à peine ébauchées, ainsi qu'il arriva pour la délicieuse Madame d'Haussonville, témoignent de la peine extrême qu'il prenait, des alternatives d'espoir et de découragement par lesquelles il passait et dont ses amis étaient les confidents.

Tout autres étaient ses dispositions lorsqu'il s'agissait d'exécuter au crayon, — non pas, toutefois, ces portraits de passants qui constituèrent une de ses ressources durant les années passées en Italie, — mais bien des effigies familières. Alors Ingres était toujours prêt, n'importe quel papier lui était bon, et le premier crayon à portée de sa main devenait un outil supérieur. C'est un des grands attraits de la dernière exposition d'avoir réuni à quelques effigies au crayon, faites sur commande, — effigies achevées, parachevées, toujours excellentes, — des portraits plus libres de parents, d'artistes, confrères ou élèves, de hauts fonctionnaires dont Ingres était l'obligé ou l'ami. C'est tout un monde qui ressuscite, une foule de figures dont on connaissait par ouï-dire les faits et gestes, qui se présentent, bavardent, disent leur ambition et leurs espoirs, leurs joies. Voici Gustave Jal, Auguste de Forbin, Guillon-Lethière, Hippolyte Flandrin, Madame Mottez, Madame Baltard et sa fille, Madame Sudre tenant son jeune enfant, les groupes célèbres de la famille Gatteaux et de la famille Stamaty. Tous ces crayons sont des chefs-d'œuvre et combien amusants. On quitte difficilement Mademoiselle Desgoffe, personne aux yeux malicieux, au nez fin, dont l'adorable jeunesse devait séduire Paul Flandrin. Passons de cette grâce à l'important Raoul Rochette, assez déplaisant avec ses gros yeux, et à sa femme, bien plus séduisante. De ce ménage devaient naître deux filles qui eurent, j'espère, les qualités morales de leur mère, mais qui, au témoignage d'Ingres, les masquèrent sous les traits, plus vulgaires, du père.



Mme LA COMTESSE D'HAUSSONVILLE
Esquisse abandonnée (1842)
(Collection de M. le comte d'Haussonville)

Encadrée de longs cheveux terminés en boucles, une face large, aux yeux clairs et intelligents, retient. C'est Frédéric Reiset, le conservateur des dessins et peintures du musée du Louvre. Tout dans sa mise, pourtant très simple, dit l'homme de goût, l'artiste. Et, certes, il le fut, le fin connaisseur dont la sagacité a constitué en partie les admirables collections de Chantilly qui abritent notamment, cédée par lui, la délicate Madame Devauçay, l'un des chefs-d'œuvre de son ami Ingres. S'il y avait quelque raideur dans le visage de Madame Reiset, sa fille, elle, était charmante, comme le prouve un délicat portrait où elle est représentée tenant un loulou dans ses bras. Que de gens exquis, qui constituaient la bonne société de ce temps-là, sont encore présents ! Voyez plutôt la physionomie finement affable de Madame Marcotte, le beau visage de Madame Magimel, la noble tenue de la baronne Walckenaër. C'est une vieille dame d'une extrême distinction. Ingres l'a saisie au naturel, dans son salon. Assise de trois quarts sur un canapé, elle cause tout en agitant un face à main. Elle a conscience de son rang. Accueillante, certes, mais non familière. En sa présence, il faut savoir respecter distances et convenances. Son attitude posée révèle qu'en son salon, d'un ton parfait, les causeries sont longues et nourries. La manière moderne, qui consiste à passer rapidement en évitant les conversations qui retiennent, parce que vingt visites sont encore à faire et que l'heure presse, serait ici la suprême inconvenance. Un mot, un mouvement de tête de la baronne Walckenaër le ferait vite comprendre.

Tout autre est la bonne Madame Bertin, aussi corpulente que son mari et beaucoup plus



Photo Braun & Cie.

LE VŒU DE LOUIS XIII
1824
(Cathédrale de Montauban)



Photo Giraudon.

LESUEUR, ARCHITECTE
Mine de plomb. — Rome, 1820
(Collection de M. Léon Bonnat)



Photo Giraudon.

Mme HENNET

Mine de plomb, 1842

(Collection de M. Léon Bonnat)

réjouie. C'est une commère de Henri Monnier qui a réussi.

Ingres trouvait mieux autour de lui, parmi ses intimes, ses parentes par alliance. Ah! les jolies, les agréables femmes que les sœurs, les cousines de la première Madame Ingres! Cette enjôleuse de Madame de Lauréal, cette Madame Borel, qui avait la morbidité de l'impératrice Joséphine ; même cette Madame Dubreuil, dont la quarantaine est excusée par sa fille, charmante de jeunesse et de timidité.

Ingres raffolait de musique, et son crayon reconnaissant eut plaisir à fixer les traits de Paganini, de Liszt, de Gounod, alors pensionnaire à la Villa Médicis. Ce dernier est au piano, sa physionomie respire l'art.

Ce serait un crime que d'oublier, dans cette revue de notoriétés passées, certain pédant qui occupa une grande place dans le journalisme durant la première moitié du XIXe siècle : MONSIEUR E.-J. DELECLUZE. Il avait été élève de David, et il a écrit sur son maître un volume curieux, comme tous les récits sincères de choses vécues. Il délaissa la palette pour la plume, se fit critique d'art, et tous les novateurs le trouvèrent obstinément fermé à leurs recherches. Il connut Stendhal et ne crut voir qu'un oiseux esprit, sans avenir. Tandis que lui, avec sa longue face osseuse, son nez cassé, ses lèvres minces, tout cet ensemble mauvais qu'a si bien saisi Ingres, il était quelqu'un : puissant, décoré et respecté. — Pour combien de temps ?

Allons retrouver des gens aimables. Il n'en manque pas. Voyez plutôt l'élégant de 1823 qui se profile sur le panorama de Florence, l'affable M. de Fresne, dont le visage

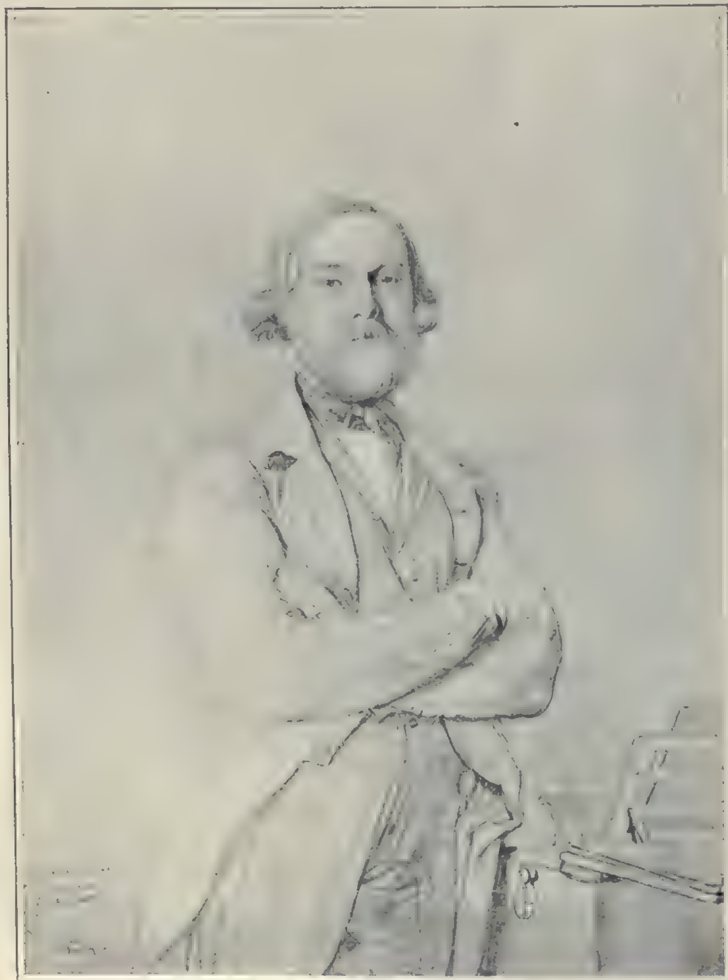


LE COMMANDANT REISET
Mine de plomb, 1844
(Collection de M. le Comte de Ségur-Lamoignon)

jeune, éclairé d'un sourire exquis, est en si complet accord avec l'ensemble d'un personnage dont les vêtements sortent de chez le bon faiseur. N'omettons pas non plus le comte de Marcellus et sa charmante femme. Ingres devait bien ces deux exquis crayons à celui dont le nom est intimement lié à la découverte de la Vénus de Milo.

Un des « clous » de l'exposition Ingres était constitué par la présence d'un choix de dessins prélevés sur les milliers d'études, préparations, croquis, légués par Ingres à Montauban, sa ville natale. Célèbres sans être très connus, ces dessins sont l'orgueil et la raison d'être du musée montalbanais, — du musée Ingres, comme on dit là-bas. Ils ont été amenés à Paris, autant pour clamer la conscience du maître qui les a signés que pour plaider la cause d'un musée provincial qu'il faut enrichir afin de lui permettre de présenter mieux ses trésors ingresques.

Les dessins d'Ingres ! Ils sont la séduction de son œuvre, sa justification, le talisman enchanté qui lui ralliera à jamais les artistes conscients. Ils étaient sa récréation, son vice. Il les multipliait, jamais las, impatient de connaître les invisibilités qu'ils lui révéleraient. Sa joie à les faire était telle qu'il recourait à eux, même pour les figures d'arrière-plan, là où la prudence aurait conseillé des indications sommaires. Tentation dangereuse ! car, avec ce souci de perfection, ce désir de mettre des accents précis là



M. FRÉDÉRIC REISET
Mine de plomb, 1844
(Collection de M. le Comte de Ségur-Lamoignon)



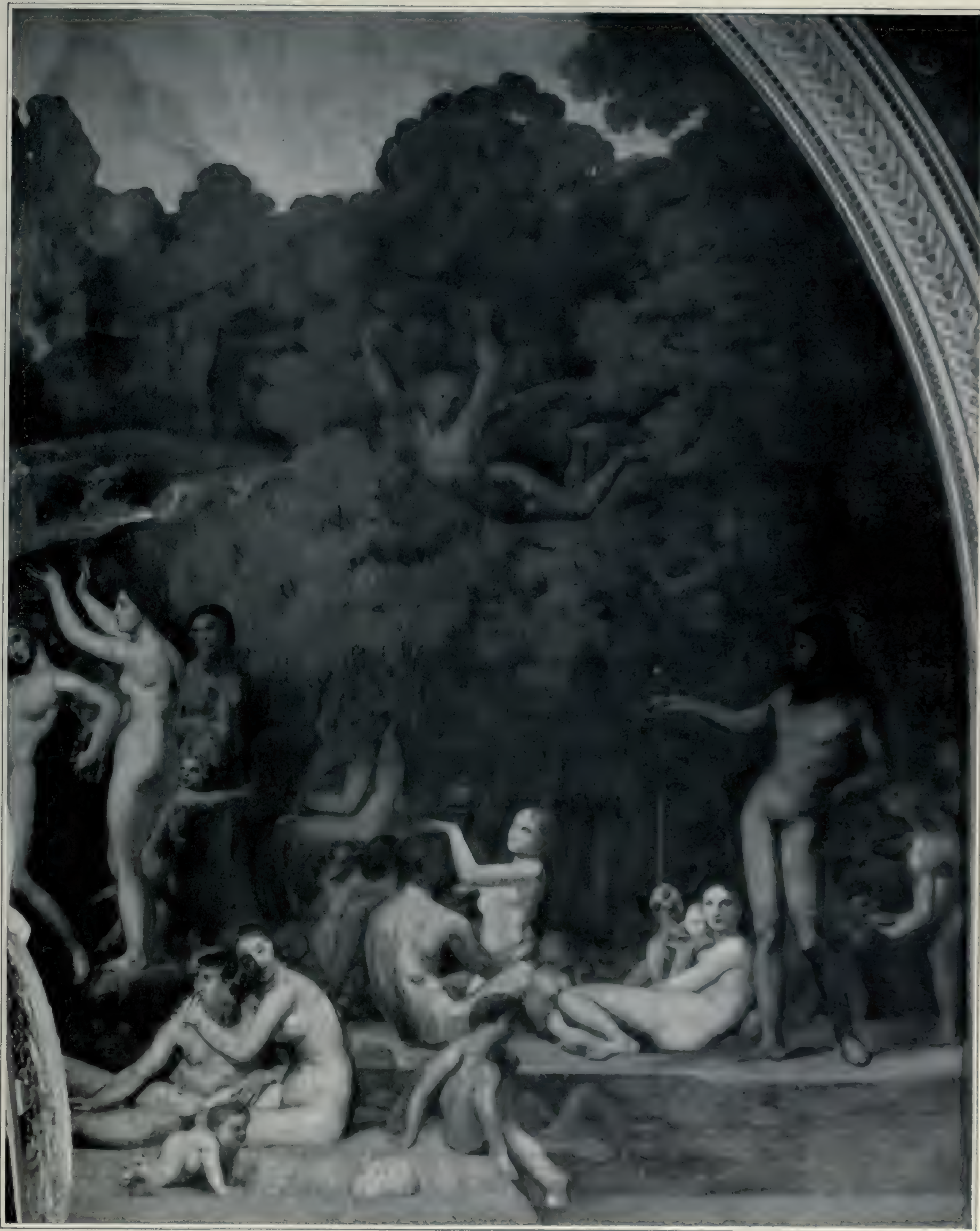
LE DUC D'ORLÉANS

1842

(Collection de Mgr le duc d'Orléans)



L'AGE D'OR
Fragment, 1841-1849
(Château de Dampierre, à M. le duc de Luynes)



L'AGE D'OR

Fragment. — 1841-1849

(Château de Dampierre, à M. le duc de Luynes)

où des nécessités d'unité proscrivaient toute accentuation, Ingres pouvait tomber dans des difficultés inextricables. Il les connut parfois. Mais, le plus souvent, il accomplit ce tour de force de fondre ces figures, poussées à la perfection extrême, en un tout harmonieux.

Cela apparaît dans le *Romulus vainqueur d'Acron* et le *Martyre de saint Symphorien,* qui glorifient la beauté masculine, comme l'*Age d'Or* et la *Naissance des Muses*, la beauté féminine. Dans ces quatre œuvres représentatives de sa volonté durant les diverses étapes de sa carrière, l'unité de l'ensemble est faite de l'harmonieuse ordonnance de corps souples, de gestes adorables exprimés intégralement. Et, cela constaté, la subordination du détail à l'essentiel se fait naturellement, le plus souvent avec un bonheur infini.

On dira, je le sais : « A quoi bon se donner tant de mal ? L'œuvre ne perdrait rien en caractère ni en harmonie si l'indication de tel personnage était plus effacée. » — D'accord, mais que l'on considère le résultat, seulement. C'est affaire à Ingres de s'être complu dans la difficulté alors



L'AGE D'OR
Répétition réduite de la décoration du château de Dampierre (1862)
(Collection de M. Albert Ramel)

qu'il pouvait l'esquiver. Le génie est ainsi fait de mille choses visibles ou invisibles qui semblent, dans les deux cas, superflues aux esprits ordinaires...

* * *

L'exposition Ingres ferme ses portes au moment où les Salons et les Rétrospectives de toutes qualités battent leur plein. Les distractions, semble-t-il, ne manquent pas à qui aime l'art. Et cependant, depuis que le *Vœu de Louis XIII* est retourné à Montauban, depuis que tant de portraits peints ou simplement dessinés ont réintégré les logis où ils continuent à vivre leur vie secrète, il manque quelque chose à certains, parmi lesquels l'auteur de cette étude. Oui, le souvenir se teinte de mélancolie chez ceux que chaque jour ramenait à la Galerie Georges Petit, afin de continuer la conversation commencée avec les effigies fixées par le maître; afin aussi de pénétrer plus complètement son génie. Moments charmants, plaisirs rares trop tôt disparus au gré des gens que leur esprit, leurs penchants prédisposaient à goûter un art expressif et harmonieux, dont les enseignements sont de tous les temps et de toutes les heures.

CHARLES SAUNIER.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 116 LES ARTS Août 1911



Photo Alinari.

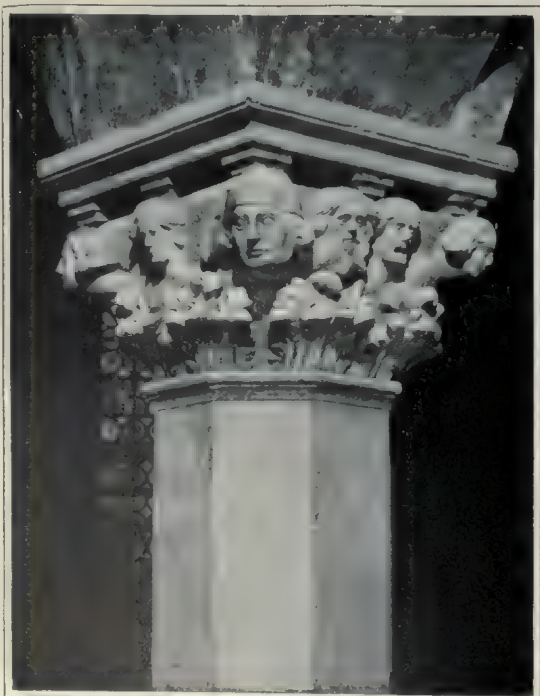
LE PALAIS DAVANZATI A FLORENCE

(XIVe SIÈCLE)

Photos Alinari.

VUE PRISE DE LA TERRASSE

LE PALAIS DAVANZATI



CHAPITEAU DANS LA COUR
AVEC LES PORTRAITS DES DAVIZZI

On peut encore, aujourd'hui même, revivre les temps passés, on peut encore goûter la poésie d'une vie ancienne, découvrir au fond de soi les souvenirs d'une époque disparue, endormis, cachés sous la platitude de la vie contemporaine.

Nous pouvons encore pénétrer au milieu de la Renaissance italienne, remonter à ses origines les plus anciennes, faire vibrer dans le silence de notre âme les souvenirs oubliés, ressusciter autour de nous et en nous-mêmes toute une ferveur de vie, de sentiments, d'émotions depuis longtemps évanouis.

Quelle douceur que de pouvoir fuir pendant quelques heures la monotonie et la vulgarité de la vie moderne et, ayant pénétré dans le cercle enchanté de la plus belle Renaissance, de pouvoir écouter le rythme d'une vie lointaine, avec ses joies et ses douleurs, avec la splendeur de ses fêtes et la tristesse de ses peines, avec le faste de ses manifestations publiques et la simplicité de son intimité.

La vie privée d'une noble et riche famille du Quattrocento nous attire bien plus que la grandeur d'une cour seigneuriale de la Renaissance. Au lieu d'un tableau aux couleurs étincelantes et toujours changeantes, au lieu du va-et-vient d'un monde fastueux qui se ressemble et se confond toujours, au lieu des fêtes splendides que nous n'arrivons pas à imaginer, nous voilà au milieu d'une famille particulière, une des premières familles de la Renaissance florentine, mais qui est infiniment plus près de nous par son genre de vie, par ses habitudes, par ses goûts. Il s'agit d'une famille comme il y en avait



Photo Alinari

SALON AU PREMIER ETAGE

(Palais Davanzati)

de nombreuses en Italie pendant la Renaissance : une de ces familles qui ont inscrit leur nom en lettres d'or dans les gloires de notre Quattrocento.

Nous pouvons pénétrer dans sa maison, vivre sa vie. Est-ce un rêve ou un miracle?

* * *

Nous assistons, en Italie, depuis quelques années, à un réveil du sens et du goût artistique et historique que l'on ne saurait suivre avec assez d'attention et d'intérêt, car il a déjà produit les meilleurs fruits, les résultats les plus précieux.

Trop longtemps l'on avait été en droit de déplorer l'absence d'initiative du gouvernement et des particuliers pour ne pas être surpris, en s'en réjouissant, des changements survenus en cet ordre de choses. De sorte que tous ceux qui avaient pris l'habitude de blâmer l'inertie des pouvoirs publics et des riches possesseurs d'œuvres d'art ont dû renoncer à leur pessimisme ordinaire et se sont vus forcés de reconnaître que l'on a enfin commencé à travailler sérieusement et méthodiquement pour la défense et la conservation de notre patrimoine artistique.

C'est ainsi que, secouant son apathie, le gouvernement italien a entrepris toute une série de travaux, de recherches, de fouilles et de restaurations qu'on ne peut pas assez admirer. Les grandes fouilles du Forum romain et du Palatin, l'achat de la Galerie Borghèse, des antiquités prénestines des Barberini, la désaffectation du Château Saint-Ange, la restauration récemment commencée des Thermes de Dioclétien et celle du Grand Cirque que l'on va bientôt entreprendre, ont montré sa volonté bien arrêtée de poursuivre avec énergie sa noble tâche et son devoir trop longtemps méconnus et oubliés. Les particuliers n'ont pas manqué de suivre ce bel exemple, et nous avons vu avec autant d'émotion que d'orgueil le baron Barracco faire don à la ville de Rome de son admirable et vraiment unique collection de sculptures anciennes; M. Stibbert laisser à Florence sa collection d'armes et d'armures anciennes, le baron Franchetti sa précieuse collection d'étoffes, et M. Avondo le beau château d'Issogne.

Tandis que, d'autre part, presque toutes les Galeries italiennes procédaient à un arrangement plus rationnel et plus digne de leurs trésors, on travaillait avec beaucoup d'intérêt à une transformation du Palazzo Vecchio, à Florence.

Les bureaux municipaux, qui occupaient tant de place dans le glorieux et magnifique palais, ont été transportés ailleurs, et peu à peu les superbes salles où ils étaient depuis si longtemps installés ont été reconstituées et rendues à leur ancienne splendeur.

C'est dans ces circonstances qu'on a pu découvrir l'admirable studio de François Ier, et c'est grâce à cette initiative qu'on a pu aussi admirer dans leur ensemble les superbes appartements du fameux palais, en chaque salle duquel a été écrite quelque page de l'histoire de Florence. Outre cette restauration grandiose et fastueuse, on a procédé à une autre restauration qui paraît plus modeste et plus facile, mais qui est d'un intérêt bien plus complet, d'une force de suggestion encore plus générale et plus intime et qui



Photo Alinari.

CHEMINÉE DANS LE SALON AU PREMIER ÉTAGE, ATTRIBUÉE A MICHELOZZO

(Palais Davanzati)



Photo Alinari

SALON AU PREMIER ETAGE
(Palais Davanzati)

mérite d'autant plus d'être admirée qu'elle n'est l'œuvre de l'État ni de la commune, mais d'un simple amateur, qui a voulu, par ses propres moyens, et avec autant de goût que d'amour, restituer son ancienne magnificence à un palais historique de Florence, le palais des Davanzati.

* * *

Le palais Davanzati est situé dans un des quartiers les plus historiques de Florence, via Porta Rossa, où se trouvait un grand nombre des plus anciennes maisons de la ville. La via Porta Rossa était comprise dans la première enceinte des murs médiévaux de Florence, et devint de bonne heure l'une des plus importantes du quartier de Borgo, à cause des belles et grandes maisons qui y avaient été bâties. C'est en effet dans cette rue que demeuraient les Ardinghelli, les Soldanieri, les Davanzati, les Monaldi, les Bostichi, les Cosi, les Bensi, les Foresi, les Davizzi, les Bartolini, les Cocchi, les Cambi del Nero, les Arnoldi et bien d'autres familles qui, avec leurs palais, leurs tours ou leurs maisons, en firent l'une des plus belles et des plus riches de la ville. Aujourd'hui, l'on retrouve avec peine les souvenirs de sa splendeur passée. Malgré les ravages du temps, la rue garda jusqu'à nos jours sa belle physionomie médiévale, mais la transformation du centre de Florence détruisit en peu de mois, par ses nombreuses démolitions, toute la beauté accumulée pendant les siècles et que les siècles nous avaient fidèlement transmise.

Nous avons vu ainsi, avec une bien triste émotion et malgré, hélas! de bien inutiles protestations, démolir la tour des Bostichi, vis-à-vis de la Loggia du Marché; la tour des Cosi, le palais des Cocchi-Compagni, le vieux et magnifique palais Davanzati, les tours Adimari, Alamanneschi, Cavicciuli; les palais Bisdomini, Adimari, Bonaccorsi, Macci, Abati; la Loggia dite de la Neghittosa; les églises de Sainte-Marie Nipotecosa et St. Bartolo al Corso, et bien d'autres constructions de la même époque qui conservaient encore, sous le badigeon moderne, les fortes et gracieuses formes du moyen âge et de la Renaissance.

Moyennant des restaurations relativement faciles, on aurait pu respecter la beauté de ces palais et de ces maisons, et restituer à la vieille rue son ancienne physionomie faite de beauté, de couleur et de proportions.

Malheureusement, il n'en a pas été ainsi, et les démolisseurs ont accompli leur œuvre. Bien peu de bâtiments



Photo Alinari.

SALON AU SECOND ÉTAGE
(Palais Davanzati)



Photo Alinari.

CHAMBRE A COUCHER AU SECOND ÉTAGE
(Palais Davanzati)

se sont vus respectés : la tour des Foresi, celle des Monaldi, au-dessus du beau palais Torrigiani, construit par Baccio d'Agnolo pour la famille Bartolini, et le vieux palais Davizzi, plus connu sous le nom de Davanzati, qui nous révèle aujourd'hui toute son ancienne et superbe beauté.

A l'endroit occupé aujourd'hui par le palais Davanzati, se trouvaient, au XIIIe siècle, plusieurs maisons de la famille Davizzi. Celle-ci, comme les autres familles nobles de la même époque, possédait tout un groupe de maisons dans lesquelles demeuraient les différentes branches de la famille. Elles formaient dans la ville des sortes d'îles, toutes isolées par des rues et des ruelles, mais qui pouvaient, au moment opportun, devenir comme une seule forteresse. C'est sur l'emplacement de quelques-unes


CHAPITEAU DANS LA COUR AVEC LES PORTRAITS DES DAVIZZI

de ces maisons qu'a été érigé le palais dont il est ici question.

Selon l'usage du temps, il était complètement séparé des autres maisons : du côté de la façade, par la via Porta Rossa, du côté postérieur, par la ruelle de Capascio ou Capaccio, et des deux côtés latéraux par deux petites rues qui le séparaient des maisons des Cambi del Nero et des Del Bene.

Le palais, qui était la propriété des différentes branches de la famille, ne resta pas longtemps en possession des Davizzi. Les anciens documents retrouvés par M. Poggi, et publiés dans une intéressante brochure sur le palais Davanzati, suivent très fidèlement l'histoire du palais.

D'après ces documents, il résulte que, le 8 décembre 1424, Andrea de Dominique de Gérard Davizzi donnait

Photo Alinari.

SALON AU SECOND ÉTAGE (Détail)
(Palais Davanzati)



Photo Alinari.

SALON AU SECOND ÉTAGE (Détail)
(Palais Davanzati)

Photo Alinari.

SALON AU SECOND ÉTAGE
(Palais Davanzati)

à son oncle Jean de feu Gérard « la moitié du palais des Davizzi avec obligation de ne pas le vendre ».

Peu de temps après, en 1427, le palais est partagé également entre Antoine de Dominique et Palla Davizzi, tandis que, en 1469, il est tout entier la propriété de Laurent de Jean Davizzi, qui en est encore propriétaire en 1498.

Mais la richesse et la grandeur des Davizzi ne durèrent pas longtemps. En 1516, Pierre de François Davizzi vendit le vieux palais de la famille à Messer Onufre de Léonard de Zanobi Bartolini. Le palais resta bien peu de temps en possession des nouveaux propriétaires, car, en 1576, il devint propriété de Bernardo Davanzati.

Depuis cette date, le palais appartint pendant plusieurs siècles à la famille Davanzati, qui lui légua son nom. On perdit bien vite la mémoire de ceux qui l'avaient construit; il est vrai aussi que la famille Davizzi s'éteignit bientôt, car, en 1623, mourait Ludovic de Pierre-François, dernier héritier de la famille historique. D'ailleurs, les Davanzati méritaient bien de léguer leur nom au beau palais. Avec eux commence pour le vieil édifice une véritable époque de gloire.

Les Davanzati étaient une des plus nobles et des plus dignes familles de Florence, et l'histoire de la ville est intimement liée à celle de cette famille, qui donna à la République grand nombre de hauts magistrats : onze gonfaloniers, quarante-quatre prieurs, etc.

Le premier propriétaire du palais, Bernard Davanzati, est d'ailleurs, à lui seul, l'un des plus illustres et des



Photo Alinari.
CHAPITEAU D'UNE COLONNE DANS LA COUR

plus considérables citoyens de Florence. Historien fameux, auteur de la grande histoire du schisme d'Angleterre, traducteur de Tacite, il laissa un nom glorieux dans l'histoire de la littérature italienne. Ses descendants illustrèrent encore ce nom dans la politique et pour l'amour de la patrie, jusqu'en 1838, où la famille s'éteignit avec Charles de Joseph, qui se précipita d'une fenêtre du palais.

Ainsi, possédée tour à tour par les Davizzi, les Bartolini et les Davanzati, la vieille demeure seigneuriale a été mêlée pendant plus de quatre siècles à la vie de Florence; son histoire n'est certes pas celle de la ville, mais entre ses murs on peut dire que survit comme un commentaire de l'histoire florentine. Elle ne parle pas de grands événements, mais, plus modestement, de la vie intime, de la



Photo Alinari.

CHAPITEAU D'UNE COLONNE DANS LA COUR

vie familière durant une glorieuse époque. Il faut la laisser parler, savoir l'interroger et écouter attentivement ce qu'elle sait dire à tous ceux qui lui demandent une heure d'évocation.

* * *

Dans la vieille via di Porta Rossa, transformée par la modernité triomphante, la belle façade du palais Davanzati évoquait déjà, à elle seule, tout un temps héroïque et somptueux, si lointain de nous en réalité et si proche de nous dans notre esprit. Mais ceux qui, oubliant un peu le mouvement et le bruit modernes de la rue, après avoir admiré la façade magnifique, voulaient avoir à l'intérieur du palais la confirmation des belles émotions artistiques de l'extérieur, restaient, à peine y avaient-ils pénétré, très tristement déçus.

Photo Alinari.

SALLE AU SECOND ETAGE

(Palais Davanzati)

Il y a quelques années encore, cette délicieuse construction, superbe page dans l'histoire de l'architecture florentine, cachait derrière sa belle façade toutes les profanations possibles. Rien, à l'intérieur, n'était plus reconnaissable.

La cour grandiose, les vastes magasins, le bel escalier, étaient cachés, déguisés, transformés de toute manière. On ne pouvait plus reconnaître les lignes pures de la construction, ses dimensions, ses formes.

Cette profanation dura longtemps ; jusqu'au jour où un antiquaire passionné et fortuné de Florence, M. Volpi, acheta la maison et entreprit courageusement de la restaurer.

En cinq années de travail quotidien, animé du plus noble enthousiasme, il a débarrassé le palais de toutes les adjonctions postérieures, de toutes les transformations qui en avaient entièrement gâté la beauté.

Des fondations de l'édifice jusqu'au sommet de la belle loggia qui le couronne, on n'a fait que rechercher les souvenirs cachés de l'ancienne construction et remettre en honneur et en lumière toutes les parties qui avaient été si longtemps défigurées. Fresques entières, fragments de peintures, restes de décorations de toute sorte ont recommencé à prononcer les belles paroles de leur origine. Et le palais a repris son ancien aspect, s'est paré de toute sa richesse et de toute sa beauté ; il évoque aujourd'hui les plus beaux moments de la Renaissance florentine.

La façade elle-même, la puissante et solennelle façade tant admirée, a été rétablie en son état primitif. Plusieurs fenêtres, à chaque étage, avaient été autrefois murées ou avaient perdu leur forme et leurs proportions. On leur a donc rendu leur aspect originel, on leur a restitué les châssis à vitraux ronds ou à losanges qu'elles avaient jadis, et déjà ces petits détails donnent au palais un aspect plus harmonieux, un caractère de beauté plus pure.

La façade est bâtie en pierres à bossages jusqu'au premier étage, en pierres unies jusqu'au second et se termine en briques au-dessous de la loggia. Trois grandes portes en arc surbaissé s'ouvrent en bas, et sur ces trois arcs repose, avec une robuste élégance, toute la construction. Les trois étages, avec leurs cinq fenêtres, s'élèvent rapidement, bien séparés l'un de l'autre, avec l'aspect d'une tour ; mais la belle loggia, au sommet, tout ouverte, tout accueillante à l'air et au soleil, couronne d'un motif de grâce et d'élégance la construction sévère et menaçante. La forteresse se transforme en un palais de joie et de bonheur ; cela, grâce à un simple détail qui y met déjà son cachet et qu'on ne doit pas oublier. A côté de chaque fenêtre, se trouvent les anciens fers qui soutiennent les barres de bois sur lesquelles on étendait des draps ou du linge, ou bien des étoffes et des tapisseries dans les occasions solennelles, et surtout les étoffes de soie qu'on y faisait sécher.

Voici un menu fait, entre tant d'autres, qui nous rappelle la simplicité familière en même temps que la splendeur des fêtes de la Renaissance. Ces fers, très communs dans les anciens palais, sont un vivant souvenir de l'ancienne industrie de la soie, l'*Arte*



Photo Alinari.

SALLE AU SECOND ÉTAGE
(Palais Davanzati)



Photo Alinari.

CHAMBRE A COUCHER AU SECOND ETAGE
(Palais Davanzati)

della Seta, qui était très répandue à Florence et surtout dans ce quartier de la Porta Rossa. C'est ici, en effet, que demeuraient la plupart des fabricants et des commerçants de soie, et c'est justement la Porta Rossa qui servit comme armoiries à l'*Arte della Seta.*

En bas, à côté des trois portes, sont encore les crampons auxquels on attachait les chevaux, et à l'extrémité droite du palais, sur une petite colonne au coin de la ruelle, la lanterne en fer forgé, tandis qu'en haut, à côté des fenêtres, l'on voit encore d'autres fers destinés à soutenir des drapeaux ou des flambeaux.

Ainsi, la façade elle-même se ranime d'une vie nouvelle, paraît prête à souhaiter la bienvenue aux hôtes, à mettre sa parure de fête pour quelque solennité familiale ou municipale.

Au-dessus du premier étage, timbrant la fenêtre centrale, fleurit un grand écusson aux armoiries des Davanzati, qui a été longtemps attribué à Donatello. Cette attribution persiste encore dans presque tous les guides de Florence, bien que cette lourde et massive sculpture paraisse à première vue un travail de la fin du XVIe siècle, et qu'à l'époque de Donatello les Davanzati n'aient certainement rien eu à faire avec le palais.

La façade nous salue donc de son geste traditionnel et nous prépare à cette exquise évocation du passé que nous venons demander au palais. Entrons : la promesse qu'elle nous a faite ne sera pas déçue.

* * *

A peine entrés dans le vestibule, nous sommes frappés par le caractère médiéval de l'édifice. Les murs recouverts de l'ancien badigeon de couleur sombre et le pavé de briques ont encore l'aspect qu'ils avaient jadis. Mais un autre élément non moins suggestif vient compléter notre impression en orientant notre fantaisie et notre imagination vers un autre trait caractéristique de la première Renaissance. Dans la voûte de ce vestibule, en correspondance aux quatre portes, sont les trous qui servaient à jeter des projectiles de toute sorte contre les envahisseurs du palais. Ce système médiéval de défense dans une maison de ville n'est pas sans signification et sans suggestion.

Ce palais-forteresse est plein, d'ailleurs, de détails imprévus et surprenants. Ce n'est pas le moindre attrait de cette maison qu'elle ait en même temps l'allure d'un somptueux palais seigneurial et d'une forteresse prête à



Photo Alinari.

SALLE A MANGER AU TROISIÈME ÉTAGE

(Palais Davanzati)



Photo Alinari.

LA COUR
(Palais Davanzati)

subir les assauts des ennemis. Mais toute idée de guerre et de bataille est vite oubliée quand on entre dans la belle cour et quand de celle-ci on monte, par l'élégant escalier, aux appartements des différents étages. La cour, vaste et bien proportionnée, a une telle simplicité de lignes qu'elle rappelle les plus belles constructions d'Arnolfo.

C'est un exemple incomparable d'harmonie et d'élégance, un joyau d'architecture qu'on ne saurait trop admirer. Cinq colonnes octogonales soutiennent l'escalier et les loges intérieures de la cour; leurs chapiteaux sont diversement décorés : l'un d'eux, celui qui termine la colonne d'angle, est orné de plusieurs têtes d'hommes, de femmes et de garçons, portraits de membres de la famille Davizzi. Ces portraits et plusieurs écussons aux armes des Davizzi et des Davanzati rappellent les deux familles qui ont lié leurs noms au beau palais. Ce sont de petits portraits qui devaient avoir seulement un but décoratif, petite originalité du sculpteur ou innocente vanité du fondateur du palais; mais voici que les jolies têtes, les robustes profils des Davizzi ne nous quittent plus: ils se fixent dans notre mémoire, nous accompagnent pendant toute la visite du palais, raniment les salles désertes, nous parlent de leur temps, de leur vie et d'eux-mêmes, nous font savourer jusqu'au fond la poésie du lointain, très lointain passé.

Voici un énergique profil florentin, avec son bonnet collé au front, d'où s'échappent deux abondantes mèches de cheveux; voici une jeune fille, délicate et gentille, au regard un peu vague et lointain; et voici encore un vieillard à l'air fatigué, avec sa longue barbe blanche; et puis encore un garçon tout jeune et tout rond, une femme robuste, une autre jeune fille, et encore, encore d'autres têtes, d'autres profils.

Ils nous accompagneront à travers les salons, sans s'étonner à leur réveil, puisqu'ils retrouvent le palais tel qu'ils le connurent durant leur vie.

Le vieillard monte avec peine l'escalier, en se plaignant un peu de son âge, et en évoquant sa jeunesse et le temps si beau où il vivait; l'homme mûr nous parle de ses belles campagnes à Calcherelli, à Calcheri, à Sainte-Marie, à l'Antella, à Fucecchio et à Cappiano. Il nous parle de ses cultures et de ses vignobles, de ses espoirs et de ses craintes d'une mauvaise récolte, puis nous répète les petits potins de la ville, nous conte quelques événements sérieux et graves, et plusieurs noms qui nous sont connus se glissent



Photo Alinari.

SALON AU TROISIÈME ÉTAGE
(Palais Davanzati)



Photo Alinari

SALLE DITE DES IMPANNATE AU TROISIÈME ÉTAGE

(Palais Davanzati)

dans son discours. De qui et de quoi nous parle-t-il donc? De Dante Alighieri? De Boccace? De Pétrarque? Du duc d'Athènes ? De la révolte des Ciompi ?

Mais la jeune fille passe rapide, glisse d'une salle à l'autre, monte à la loggia du dernier étage : elle fait des signes vers un palais voisin. Laissons, laissons ! c'est l'éternelle loi de la vie.

En attendant, continuons notre visite. C'est tout une suite de salles et de salons, appartements intimes et de réception, qu'on a très savamment meublés avec des meubles anciens de dessin pur et d'un goût rare. Nous pouvons sans peine imaginer ce que devait être dans ces décors la vie des Davizzi et des Davanzati, jour par jour, heure par heure. Nous pouvons nous mêler à l'intimité d'une famille florentine pendant la première Renaissance et pendant le glorieux Quattrocento.

Les récits des vieux conteurs italiens, de Boccace au Bandello, les pauvres éléments de certains documents historiques se complètent, se raniment, forment un véritable tableau plein de mouvement et de vie. Combien de menus détails ont ici une importance qu'il faut bien se garder de négliger ! Encore une fois, ces petites choses nous renseignent beaucoup mieux que tant de documents interprétés avec peine.

Vis-à-vis de l'escalier, au premier étage, l'on aperçoit, avant d'entrer dans l'appartement, une fresque représentant saint Christophe avec l'Enfant Jésus. L'image populaire et traditionnelle, qui ne manquait dans aucune demeure italienne, ne pouvait être absente non plus de ce palais seigneurial. Saint Christophe était le plus intime et le plus familier de tous les saints : il était considéré comme le porteur de bénédictions ; aussi son image était-elle toujours figurée sur la porte d'entrée de toutes les maisons.

A côté de ce témoignage ingénu de foi naïve, les souvenirs de la grandeur et de la richesse des Davizzi et des Davanzati ne sont ni une contradiction ni un contraste.

Voici maintenant une suite de salles et de salons splendides : la grande salle, qui occupe toute la façade avec ses cinq fenêtres, a été reconstituée aujourd'hui dans toute sa splendeur, avec son beau plafond de bois décoré des armoiries des Davizzi. Au milieu de la muraille qui fait face aux fenêtres, est une belle cheminée dont le bandeau sculpté de *putti* dansants est attribué à Michelozzo.

De cette salle principale on passe dans une autre salle



Photo Alinari.

SALLE DITE DES IMPANNATE (Détail de la fresque)

(Palais Davanzati)



Photo Alinari

SALLE DES PAONS
(Palais Davanzati)

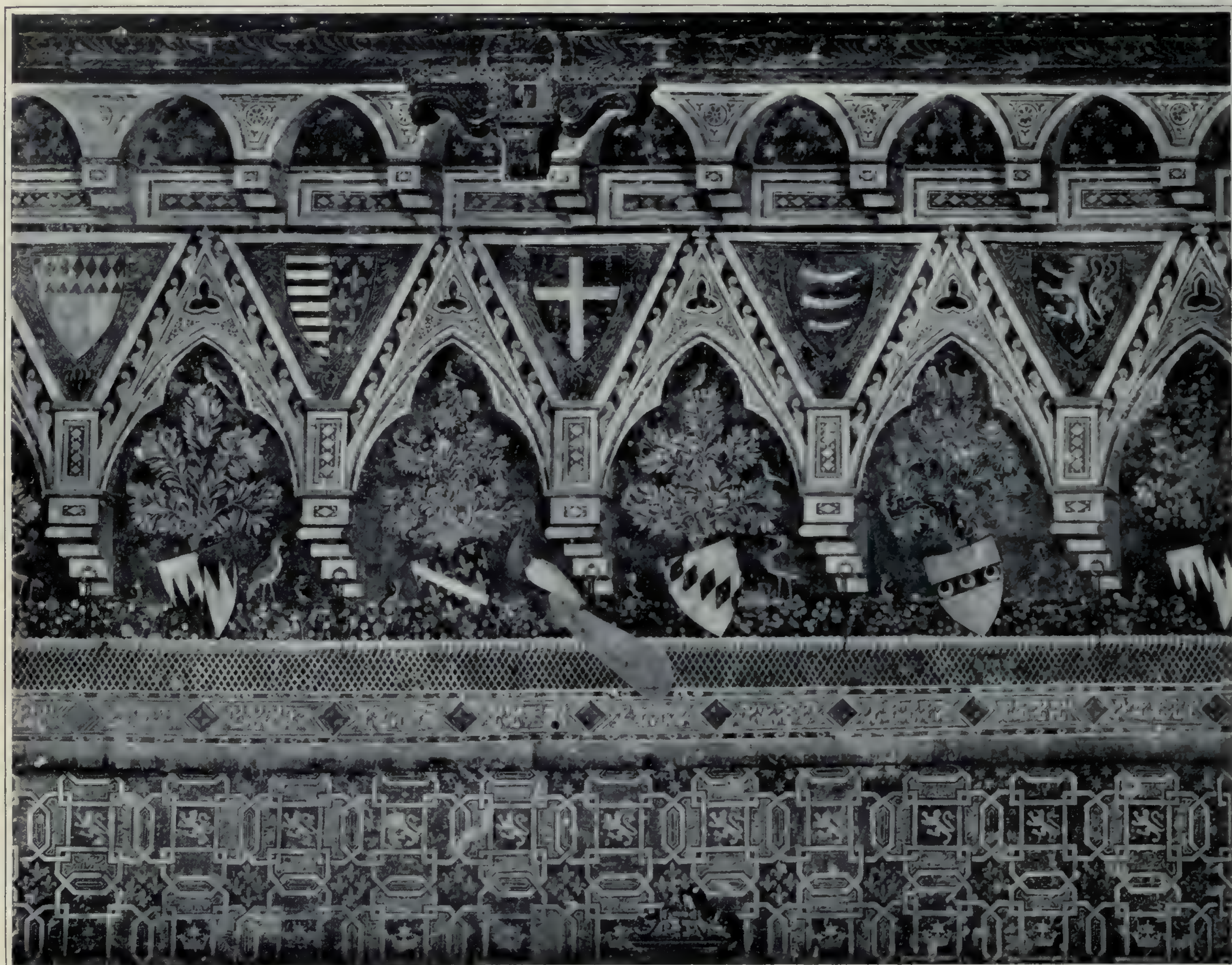


Photo Alinari.

SALLE DES PAONS. — DÉTAIL DE LA FRISE
(Palais Davanzati)

dite des Perroquets, à cause des innombrables perroquets qui en agrémentent la décoration murale.

Cette décoration imite une étoffe qui, accrochée à la paroi par des fers à campanule, descend en festons jusqu'au sol, en se relevant pour laisser voir une fort belle cheminée du xiv[e] siècle, tandis qu'au-dessous du plafond, est disposée une suite de petits arceaux et une frise d'arbres et de vases avec fleurs et oiseaux, séparés par de minces colonnes.

Une autre salle, dite des Paons, complète l'appartement de luxe du premier étage. Elle est décorée, ainsi que celle des Perroquets, par une imitation d'étoffe peinte qui couvre les parois de motifs géométriques, et se relève près des deux portes sur une roseraie dont la richesse donne à cette belle salle un caractère de grâce incomparable. Au-dessus de cette étoffe, dans une série d'arcs gothiques, sont représentés des arbres et des paons, d'où le nom de la salle, avec une suite d'armoiries représentant sans doute les familles avec lesquelles les Davizzi avaient des rapports de parenté.

A côté de ces salles principales qui par leur magnificence nous permettent d'imaginer facilement combien devaient être superbes les fêtes de la Renaissance, se trouvent d'autres salles qui nous font pénétrer dans l'intimité même de la vie familiale d'alors : quelques petites chambres modestes et sombres, un corridor et une cuisine presque obscure qui a conservé son ancien badigeon et son plafond décoré du xiv[e] siècle. Encore un petit élément de vie à ne pas oublier : à côté de la porte qui conduit dans le grand salon de la façade, s'ouvrent deux petites fenêtres sur un puits qui, du fond du palais, s'élève jusqu'au sommet de la loggia.

L'appartement du second étage présente la même disposition que celui du premier : au grand salon sur la façade correspond un autre grand salon, aux chambres obscures du premier d'autres chambres également sombres, dont la destination nous paraît incertaine mais qui, probablement, servaient de chambres à coucher.

A la sombre cuisine du premier étage correspond une autre cuisine au second, avec sa cheminée et sa console pour le service, ce qui nous permet de supposer que chaque étage était occupé par une famille.

Dans le grand salon ont été retrouvées et dégagées deux



Photo Alinari.

SALLE DES PERROQUETS
(Palais Davanzati)

vieilles cheminées gothiques, très curieuses et très intéressantes, car ce sont peut-être les seules cheminées de ce genre et de cette époque qui nous soient parvenues. Quelques tabernacles et plusieurs inscriptions sur les murs de ces salles sont les souvenirs tangibles des vies qui y ont passé et s'y sont écoulées.

Un corridor correspondant à celui du premier étage conduit à une salle qui est la plus intéressante de tout le palais. Il y a lieu de croire que c'est là la chambre nuptiale Davizzi-Alberti. Cette supposition nous est confirmée par les armoiries des deux familles, peintes sur les consoles du plafond, et par le motif principal de la tapisserie qui s'entrelace de chaînes en diagonale, ainsi que dans les armoiries des Alberti.

Tout autour de la chambre, au sommet des murs, court une très riche frise représentant une longue histoire d'amour. Histoire ou légende? Tirée de la réalité la plus immédiate ou bien imaginée par un poète inconnu et racontée à travers le monde par les troubadours et les trouvères? Peu importe, car la légende est si naturelle, si pleine de douce poésie, si riche en épisodes charmants, que nous pouvons renoncer à comprendre certaines parties qui nous paraissent obscures ou bien les interpréter avec notre fantaisie propre, selon les caprices de notre imagination, sans nous moins réjouir en tout cas des simples épisodes qui y sont figurés. Voici la jeune fille au sommet de la tour et le jeune homme qui passe à cheval et la regarde; voici la première rencontre dans le jardin, et voilà l'aveu pendant une partie d'échecs, et puis le premier baiser.

La scène se déroule toujours dans un jardin; des prairies fleuries, des buissons et des arbres en fleurs font cadre aux jeunes amoureux. Douce chanson d'amour qui s'est accordée à un véritable amour, dont tout écho n'a pas entièrement disparu, et que nous croyons encore entendre vibrer parmi le silence éloquent de ces murailles peintes.

Toute la vie de la famille qui vécut là se déroule ainsi dans ces pièces restituées à leur état primitif. Ce lit, ces tables, ces chaises, ces coffres anciens ou fidèlement imités de l'ancien, paraissent prêts à rendre de nouveau leurs services aux anciens habitants du vieux



Photo Alinari.

SAINT CHRISTOPHE (fresque). — XIV[e] SIÈCLE

(Palais Davanzati)



Photo Alinari

SALLE DES PERROQUETS

(Palais Davanzati)

palais, paraissent destinés à reprendre leur rôle dans la vie quotidienne de la fastueuse demeure.

D'une salle à l'autre, nous suivons la famille pendant toutes les heures de la journée, de la chambre à coucher au grand salon de réception, des petites salles de travail à la grande salle à manger, des chambres de garde-robe à la cuisine. Les différents appartements nous laissent pénétrer dans l'intimité d'une riche maison florentine de la Renaissance. Les récits des anciens auteurs et les représentations des peintres trouvent ici la confirmation et le complément de la réalité. Cette Florence merveilleuse de la Renaissance ne sera jamais trop évoquée !

La restauration magnifique du palais Davanzati apporte les plus précieux éléments à une évocation plus complète et plus vivante encore de la Renaissance florentine !

Lorsqu'on monte du troisième étage à la grande *loggia* qui couronne le palais, toute la ville et les collines environnantes se déroulent devant nous. C'est un panorama sublime !

* * *

Nous arrivons à la *loggia*, les yeux tout pleins encore des souvenirs du temps lointain, l'imagination toute frissonnante de la présence du passé. La ville nous apparaît différente de celle que nous voyons ordinairement. Le panorama habituel nous paraît changé. Ce n'est plus la Florence d'aujourd'hui que nous voyons, avec ses maisons modernes et ses tramways électriques; le dôme de Sainte-Marie-des-Fleurs et la tour de Giotto, et les centaines de dômes, de clochers et des tours qui nous apparaissent, nous font complètement oublier la ville moderne pour nous laisser savourer encore la douce poésie du passé.



ARNOLDI. — LA VIERGE ET L'ENFANT (marbre)
TABERNACLE DANS LA CHAMBRE A COUCHER
(Palais Davanzati)



Photos Alinari.
JACOPO DELLA QUERCIA (?). — LA MADONE ET L'ENFANT (stuc)
TABERNACLE DANS LA SALLE DES PAONS
(Palais Davanzati)

L'évocation ne s'interrompt pas de suite. Descendons au troisième étage. La même disposition de salles des étages inférieurs nous introduit de nouveau dans l'intimité de la famille. Ce sont encore des salles splendides, aux magnifiques plafonds, aux murs peints comme des tapisseries somptueuses, aux frises incomparables imitées de la nature, et d'autres cheminées, gothiques ou du xve siècle, non moins riches que celles des autres pièces, et de jolis tabernacles décorés de peintures, et un très rare lave-mains de la Renaissance.



Photo Alinari.

SALLE DITE DES IMPANNATE. — CHEMINÉE

(Palais Davanzati)

Rien n'est mort, rien n'est trop loin de nous. — Mais voici, sur une paroi, quelques inscriptions écrites au charbon :

A di 15 luglio 1503
Vene a Florenz il Gardenale de..... Sodarino (1)

Et une autre encore :

1478
A di 26 d'aprile
Fu morto Giuliano de' Medici
in Santa Maria del Fiore (2)

Était-ce hier? Le souvenir, ici, dans ce lieu tout peuplé de fantômes, a une saveur tragique d'une évidence et d'une éloquence frappantes.

La mémoire de cette tragédie nous transporte hors de la maison, hors de l'intimité familiale où nous nous laissons vivre dans le tumulte de la rue, de la paix silencieuse de la demeure tranquille dans l'agitation de la politique et des affaires.

Cette Florence de la Renaissance est un poème de l'histoire. Parmi les agitations populaires, aristocratiques et religieuses, les lettres, les arts et la civilisation fleurirent de la plus radieuse manière. C'est encore une surprise délicieuse que de pouvoir sentir la correspondance, le rapport des événements politiques et sociaux avec les conquêtes des arts et de la civilisation. Ce palais, qui nous parle du traducteur de Tacite et de la mort de Julien de Médicis, qui est tout entier une œuvre d'art magnifique, nous révèle la vie intime d'une riche famille, nous fait connaître les bases sur lesquelles furent fondées la fortune et la grandeur de Florence, de quel esprit était animée la richesse de la ville. Sans doute, les anciens documents et les historiens nous initient à bien des détails de la vie privée des Florentins, mais pour comprendre tout à fait ce moment de la Renaissance italienne, pour pénétrer jusqu'au tréfonds l'âme des gens et de l'époque, rien ne peut être aussi suggestif que de se retrouver dans le cadre même où cette vie s'écoula.

(1) Le 15 juillet 1503. — Le cardinal Soderini est venu a Florence.
(2) 1478, le 26 avril. — Julien de Médicis a été tué à Sainte-Marie-des-Fleurs.



ÉCOLE FLORENTINE. — LA VIERGE ET L'ENFANT (stuc)
TABERNACLE DANS LA SALLE DES PERROQUETS
(Palais Davanzati)



Photos Alinari
JACOPO DELLA QUERCIA (?) — LA VIERGE ET L'ENFANT (stuc)
(Palais Davanzati)

On nous parle de la simplicité de la vie du Trecento, des petites maisons, la plupart en bois et couvertes de toits de paille, des rues non pavées où l'eau ruisselait continuellement, des intérieurs toujours sales, qu'on ne nettoyait qu'une fois par semaine, le samedi; des gens occupés de chasse à la campagne s'ils étaient de bonne et ancienne famille, ou bien de commerce, tout anxieux de gagner et d'accumuler de l'argent, s'ils étaient de familles nouvelles.

On nous parle des guerres continuelles avec les villes voisines et des victoires obtenues avec peine, à la suite desquelles les marchands s'empressaient de conduire — nouvelle manière de triomphe — leurs mulets chargés des draps de Calimala et des soieries de Por Santa Maria aux villes vaincues.

C'est ainsi, dans ces industries et dans ces commerces, que la ville s'enrichit rapidement. Avec la richesse disparurent naturellement la simplicité et la modestie de la vie, le luxe survint et s'affirma en maître.



Photo Alinari.

GALERIE AU PREMIER ÉTAGE
(Palais Davanzati)

Les grandes fortunes, accumulées plus ou moins honnêtement (les vieux auteurs et nombre de documents nous parlent souvent des tricheries qui se pratiquaient alors dans le commerce), étaient heureusement en de bonnes mains, qui savaient les dépenser pour montrer leur puissance et leur goût. Que l'architecture florentine est redevable à ces marchands enrichis !

Avec la splendeur des nouvelles maisons, quel luxe transforma la vie ! Les femmes, assujetties à la tyrannie des maris, ne sachant en général pas même lire, occupées aux simples soins du ménage, dans lesquels elles étaient aidées par de rudes et vulgaires esclaves, n'avaient d'autre mission que de donner le jour à une descendance nombreuse, afin de pouvoir compter leurs années de mariage par le nombre des enfants qui grandissaient autour d'elles.

Cette vie les ruinait, leur beauté se fanait rapidement; on ne peut donc pas s'étonner si elles tâchaient de corriger la nature par l'art. L'habitude était générale et la science si parfaite, que même un peintre comme Taddeo Gaddi reconnaissait que les femmes florentines étaient les « meilleurs peintres du monde ».

Avec cela, et avec les richesses et les nouveautés de la mode, elles défendaient leur beauté fanée. La mode ! grâce aux richesses produites par les commerces et les industries, le désir du nouveau, du voyant, du luxueux était devenu général. Combien de protestations, combien de sarcasmes ne trouvons-nous pas dans les vieux auteurs et dans les documents ! car non seulement les femmes en étaient possédées, mais les hommes aussi, qui inventaient continuellement de nouvelles formes de robes, de manteaux et de capuchons.

Dans de telles dispositions d'esprit, il est aisé d'imaginer les excès auxquels se livraient les femmes pour leur toilette. Le luxe et l'extravagance augmentaient de jour en jour, d'où une suite de lois somptuaires toujours plus sévères, mais qui demeuraient naturellement sans effets.

Les fresques du Trecento et du Quattrocento nous ont conservé plusieurs de ces modes élégantes et luxueuses, mais les vieux documents ne sont pas plus muets qu'elles à cet égard.

Voici la description d'un manteau de Donna Francesca des Albizzi, qui avait dû payer une forte taxe pour la robe ainsi décrite par les officiers du bureau des taxes somptuaires :

« Un manteau de drap noir, relevé sur un fond jaune, avec des oiseaux, des perroquets, des papillons, des roses blanches et rouges, et plusieurs autres figures rouges et



Photo Alinari.

CHAMBRE A COUCHER (Frise.— Détail)
(Palais Davanzati)



CHAMBRE A COUCHER. — FRISE (détail)
(Palais Davanzati)

Photos Alinari.

CHAMBRE A COUCHER. — FRISE (détail)
(Palais Davanzati)



CHAMBRE A COUCHER. — FRISE (détail)
(Palais Davanzati)



Photos Alinari.

CHAMBRE A COUCHER. — FRISE (détail)
(Palais Davanzati)



CHAMBRE A COUCHER. — FRISE (détail)
(Palais Davanzati)



Photos Alinari.

CHAMBRE A COUCHER. — FRISE (détail)
(Palais Davanzati)

vertes : dragons, lettres et arbres jaunes et noirs, et encore plusieurs autres figures de drap blanc avec raies noires et rouges. »

Mais le luxe ne se contentait pas de la mode et des habillements, il s'étalait autant que possible dans toutes les occasions : d'où la nécessité d'autres lois destinées à réglementer le luxe et la somptuosité de toutes les fêtes, baptêmes, banquets, mariages, funérailles, etc.

Pour les mariages, on ne pouvait inviter plus de deux cents personnes, et les cadeaux à la mariée étaient réglés par la loi ; le cuisinier qui devait préparer le dîner de noces était obligé de faire connaître à l'officier communal tout le menu. De même, pour les funérailles, on avait fixé le nombre des cierges, les habits des morts et de ceux qui suivaient le cortège, etc., etc.

Mais toutes ces lois, qui servaient d'ailleurs à enrichir, par des taxes masquées, le trésor de la commune, ne pouvaient avoir d'action sur la transformation des habitudes et des goûts. Les simples et honnêtes Florentins du passé devenaient de jour en jour plus rares : la ville se transformait, les citoyens aussi.

L'âme de la Renaissance se révèle et s'affirme en peu de temps, l'affection pour la patrie et pour la famille commence à s'affaiblir, l'amour des plaisirs détourne des règles sévères de la vie ancienne; l'incrédulité, le scepticisme, le sensualisme commencent à se manifester et à se généraliser. C'est la Renaissance qui s'annonce et se prépare.

Ainsi Florence sort de ses frontières. Elle n'est plus la riche ville commerciale de la Toscane, la ville guerrière et industrielle de l'Italie centrale; elle devient rapidement et énergiquement la ville italienne par excellence, le milieu où s'accusent avec force les meilleurs caractères de la race, ville représentative qui exprime et célèbre par la beauté le renouvellement des consciences et du monde intérieur.

De cette œuvre magnifique sont, aujourd'hui encore, les témoins vivants tous les trésors accumulés pendant deux siècles dans la ville enchanteresse : palais, églises, peintures, sculptures, etc.; mais il y en a peu qui, comme le palais Davanzati, donnent une aussi forte, aussi intense et aussi complète impression de la vie vécue, nous transportent, en exaltant avec autant de puissance toute notre imagination et notre sensibilité, dans l'intimité la plus intime de la Renaissance italienne.

ART. JAHN RUSCONI.

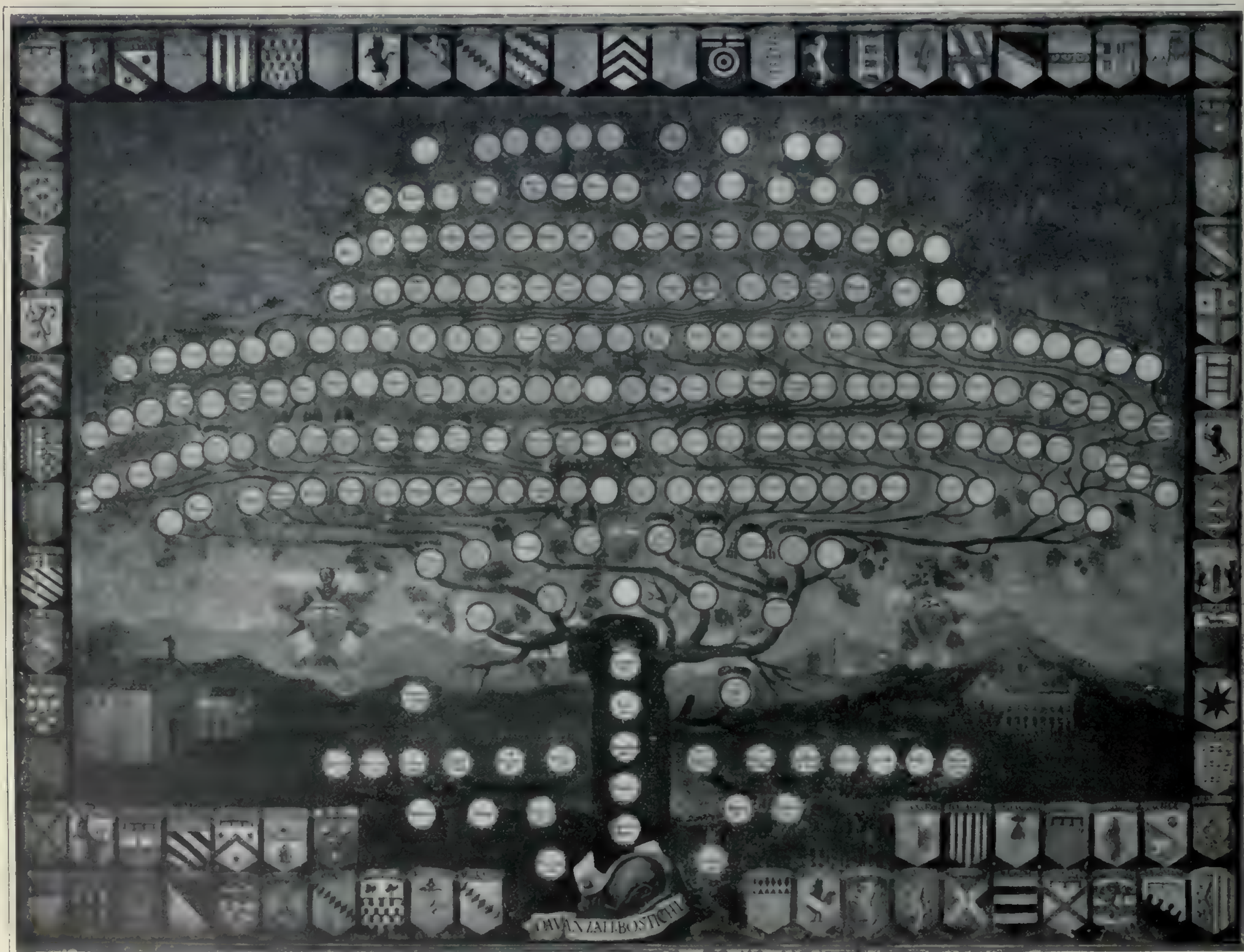


Photo Manzi.

ARBRE GÉNÉALOGIQUE DES DAVANZATI-BOSTICHI

(Palais Davanzati)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 117 LES ARTS Septembre 1911



Photo Giraudon.

J.-J. CAFFIERI. — L'ABBÉ PINGRÉ, BIBLIOTHÉCAIRE DE SAINTE-GENEVIÈVE
Terre cuite
(Musée du Louvre)

LES ACCROISSEMENTS DES MUSÉES

(Musée du Louvre)

Quelques bustes du XVIIIe siècle récemment entrés au Musée



Les séries de sculptures décoratives du XVIIe et du XVIIIe siècle du Louvre, composées des morceaux les plus célèbres que nous aient légués les collections royales ou académiques s'augmenteraient difficilement aujourd'hui. Les quelques pièces qui se présentent sur le marché et qui seraient capables d'affronter cet écrasant voisinage, sont si avidement disputées qu'il est inutile d'essayer de les retenir. Au reste, comment pourrait-on matériellement caser aujourd'hui, dans des salles déjà encombrées, de grandes figures qui voudraient autour d'elles un peu d'air et d'espace? Le jour, encore éloigné sans doute, où le pavillon de Flore, définitivement aménagé, pourra accueillir au-dessous des collections Chauchard et Camondo, qui représenteront l'art du milieu et de la fin du XIXe siècle, les sculptures des mêmes époques, le départ des séries modernes, de Chaudet à Carpeaux, permettra peut-être d'espacer un peu les collections du XVIIIe siècle; mais jusque-là, il faudra se contenter d'introduire çà et là, au sein des anciennes collections, quelques pièces de petite dimension. Encore celles-ci nécessitent-elles, pour trouver leur place, des déplacements multiples et des chassés-croisés ingénieux, parfois des entassements ou des suppressions regrettables. C'est ainsi que l'on a pu néanmoins, cet hiver, réunir dans deux vitrines qui occupent de fausses portes au fond de la salle Houdon une série d'esquisses et de maquettes très instructives et très charmantes, qui s'était augmentée par des acquisitions ou des dons récents.



Photo Giraudon.

J.-B. LEMOYNE. — NOËL-NICOLAS COYPEL (face)
Terre cuite

Mais c'est surtout la série des bustes qui peut encore et doit s'accroître : cet art de l'effigie plus ou moins officielle ou intime fut au XVIIIe siècle une des formes les plus souples, les plus pénétrantes, les plus vivantes de l'art français. La personnalité des modèles représentés nous touche souvent autant que la maîtrise de l'artiste et, bien que le Louvre, de Coyzevox à Houdon, puisse déjà dignement représenter cette lignée d'incomparables portraitistes qui eurent la bonne fortune de rencontrer quelques-unes des physionomies les plus expressives et les plus marquantes de notre histoire, toute pièce nouvelle y est accueillie avec joie, surtout quand elle nous montre, à côté des effigies solennelles ou des portraits d'importance historique d'un Condé ou d'un Mansard, d'un Voltaire ou d'un Mirabeau, le simple portrait précis, véridique et familier d'un personnage illustre ou non, ou bien quand elle nous apporte, pour le joindre à ceux des grands artistes renommés, le nom d'un artiste de talent moins éclatant que la postérité oublieuse a négligé d'enregistrer, bien que ses œuvres en soient réellement dignes, et qu'elles figurent souvent, sans doute, dans les collections sous des noms mieux cotés.

L'heureuse entrée au Louvre des bustes des enfants Brongniart, ainsi que de ceux de Madame Houdon et de sa fille, l'acquisition de la pseudo-Madame de Verninac de Chinard, avaient commencé de diversifier et d'égayer un peu

notre compagnie quelque peu morose jusque-là. Voici que sont venus s'y joindre depuis quelque temps plusieurs bustes qui ne sont pas indignes des chefs-d'œuvre déjà réunis et qui nous apportent même certaines notes nouvelles et imprévues.

Tel n'est pas, à vrai dire, absolument le cas pourtant du plus ancien des bustes que nous reproduisons ici. C'est un chef-d'œuvre de tout point classique que ce portrait d'Antoine Coypel, premier peintre du Roy et de S. A. R. Mgr le duc d'Orléans, directeur et recteur de l'Académie royale de peinture et de sculpture. L'homme était des plus importants et son effigie, digne et grave, eût mérité de prendre place dans les collections académiques. C'est cependant pour lui-même et sans doute comme une sorte de cadeau amical, ou d'« échange », que son ami Coyzevox la modela vers 1710, alors qu'ils étaient l'un et l'autre en pleine possession de leur renommée.

Nous savons de façon indiscutable, ce buste comme le suivant, celui de Noël-Nicolas Coypel, n'ayant quitté la famille que pour entrer au Louvre, que ce marbre était passé chez la sœur des frères Coypel, fille comme eux du vieux Noël Coypel, le fondateur de la dynastie. Anne Coypel avait épousé le sculpteur François Dumont (1687-1726). De père en fils les Dumont, glorieuse dynastie de sculpteurs, s'étaient transmis ces portraits familiaux; ils étaient passés successivement chez Edme Dumont (1720-1775), puis chez Jacques-Edme Dumont (1761-1844), enfin chez Augustin Dumont (1801-1884) dont la veuve, qui avait épousé en secondes noces l'architecte Ginain, les a cédés au Louvre.



Photo Giraudon. J.-B. LEMOYNE. — NOËL-NICOLAS COYPEL (profil)
Terre cuite

Coyzevox avait été témoin, au mariage d'Anne Coypel, en 1712, avec l'illustre architecte Robert de Cotte, pour lequel il fit, on le sait, l'admirable portrait qu'on voit aujourd'hui à la Bibliothèque Sainte-Geneviève et qui probablement fut aussi un témoignage spontané d'amitié confraternelle. C'est sans doute vers cette même date qu'il exécuta le buste d'Antoine Coypel. « M. Coypel, dit un de ses biographes, était pénétré de la noblesse de son art; il était homme de lettres et écrivait bien. » On connaît l'*Épître à son fils sur la peinture*, d'une solennité et d'une froideur dignes de Boileau, dont Coypel était du reste l'ami. Il est intéressant de constater combien même dans ce portrait intime et pour lequel il n'avait pas sans doute eu les ressources et l'ample bloc de marbre nécessaires pour déployer largement, comme dans celui de Le Brun destiné à l'Académie, de beaux effets de draperie et de perruque étalée sur les épaules, Coyzevox a su marquer la dignité du caractère, la gravité de la physionomie, la tranquillité de jugement de ce représentant né de la doctrine académique. Les traits sont réguliers et énergiques, mais d'une individualité précise, le modelé est d'une souplesse admirable sans froideur ni convention et l'on sent que le grand sculpteur, pour classique qu'il reste encore, annonce et prépare déjà l'art plus humain et réaliste de la génération suivante, de même que son modèle, le grave théoricien de l'*Épître sur la peinture*, commençait déjà à faire dans son œuvre peint une place à l'esprit nouveau,

esprit de grâce et de pittoresque, du siècle qui s'ouvrait.

Cet esprit nouveau éclate tout entier dans l'effigie du frère d'Antoine Coypel, Noël-Nicolas. Celui-ci avait trente et un ans de moins que son aîné et fut loin d'avoir la même fortune. Ce fut son neveu Charles, fils d'Antoine, qui recueillit l'héritage académique de son père et, plus tard, la charge de premier peintre. Noël-Nicolas n'avait même pas réussi à se faire nommer pensionnaire de l'Académie de Rome; il connut aussi les revers de fortune, la misère et la maladie; il mourut jeune, à quarante-deux ans, en 1734.



Photo Giraudon.

COYZEVOX. — ANTOINE COYPEL
Marbre

C'est en 1730, alors qu'il était âgé de trente-huit ans seulement, mais déjà touché sans doute du mal qui devait l'enlever, qu'il posa pour le buste de terre cuite qui nous est venu avec celui de son frère. Mais, tandis que celui-là nous a montré l'œuvre sage et mûre, solide et sûre, d'un vieux maître de la génération du grand siècle, qui touchait à ses soixante-dix ans, voilà cette fois, à vingt ans de distance, l'œuvre d'un jeune homme de vingt-six ans qui devait être un des plus brillants plasticiens, à la fois décorateur et portraitiste, du règne de Louis XV, c'est Jean-Baptiste Lemoyne, l'auteur de tant de bustes royaux ou autres, de tant de brillants décors où l'époque de Louis XV applaudit à la verve brillante d'un artiste incomparablement doué pour incarner ses goûts essentiels. La terre cuite est d'une vivacité d'allure merveilleuse, avec un côté rocaille tout à fait inattendu. Ce n'est plus, certes, la composition pondérée et classique de tout à l'heure. La tête est hardiment rejetée sur le côté, le cou et la poitrine sont nus, une étoffe froissée claque sur l'épaule gauche et en arrière du buste, retenue par une fantaisiste chaîne d'orfèvrerie. Les masses de la perruque basse librement traitées sont réunies en arrière par un grand nœud de velours ou de soie. L'expression d'une fierté un peu dramatique a quelque chose de mordant et d'amer; car, si l'ensemble est brillant et pittoresque, les qualités physionomiques sont éminentes aussi et annoncent un maître prêt à serrer de plus en plus la res-



Photo Giraudon.

DEFERNEX. — MADAME FAVART

Terre cuite

semblance individuelle et les nuances du caractère physionomique.

L'opposition est absolue en tout cas entre deux artistes, comme entre deux hommes, deux générations, deux esthétiques différentes.

Cette fougue se calmera bientôt du reste, et il est peu de bustes qui aient l'intérêt exceptionnel de celui-ci pour nous montrer dans cette forme d'art l'exubérante fantaisie de la première moitié du règne de Louis XV. Lemoyne lui-même, assagi, nous donnera des bustes de tout repos comme le Gabriel ou le Trudaine du Louvre. Le réalisme ira s'accentuant cependant jusqu'aux pénétrantes études d'un Pigalle ou d'un Houdon. Quant à J.-J. Caffieri, il est plus célèbre pour le brio de certaines de ses effigies rétrospectives que pour la qualité sincère de ses portraits sur le vif. Le Rotrou et le Nivelle de la Chaussée du Théâtre-Français, l'Helvétius que l'on admira l'an passé à l'exposition de Berlin sont des pièces incomparables, mais d'une vie bien certainement et forcément plus imaginaire que réellement observée d'après nature. Voici, cependant, que le Louvre vient de recueillir un buste exécuté d'après une figure de contemporain qu'il avait pu étudier avec une pénétration scrupuleuse et qui témoigne chez lui d'une puissance de vérité extraordinaire.

C'est la terre cuite qu'il exposa au Salon de 1789 et qui était échue on ne sait comment à l'Observatoire de Paris, qu'elle a très heureusement quitté pour venir au Louvre, du buste de l'abbé Pingré, géographe du roi, membre de l'Académie des sciences, chanoine régulier et bibliothécaire de Sainte-Geneviève. Un plâtre qui a toutes les qualités d'un original avait été donné par l'auteur dès 1788 à la bibliothèque de Sainte-Geneviève. Il y est encore. Nous avons ailleurs (1) indiqué les caractères de l'un et de l'autre; nous n'y reviendrons que pour maintenir ici la qualité certainement originale des deux morceaux. Si la terre cuite a été faite après le plâtre (et le plâtre qui n'est pas moulé sur la terre une fois cuite, ne peut non plus avoir été pris sur la terre avant cuisson que cette opération eût anéantie), les mérites éminents qu'on y peut relever, la délicatesse du modelé, les accents vibrants où se sent encore l'ébauchoir du sculpteur travaillant en toute liberté sont tels qu'il ne saurait être question un instant d'y voir un banal estampage; c'est une épreuve sur terre pleine que la main de l'artiste a caressée amoureusement et vivifiée de tout son génie. Le vieil abbé aux yeux clignotants, aux chairs molles, à la lèvre gourmande, revit là tout entier, railleur et bonhomme, facétieux et bon vivant, avec une nuance de dédain intellectuel et d'ironie qui en fait comme un prototype du délicieux Jérôme Coignard.

* * *

Si J.-B. Lemoyne et J.-J. Caffieri vont se trouver, grâce à ces deux terres cuites, représentés d'une façon singulièrement plus significative et honorable qu'ils ne l'étaient auparavant dans nos collections, l'auteur du dernier buste qui nous reste à présenter ne l'était encore d'aucune façon. Nous ne le connaissons, à vrai dire, que par trois ou quatre bustes dispersés dans les collections publiques ou privées, et il serait bien intéressant qu'une enquête approfondie nous renseignât sur le reste de son œuvre. Il s'agit d'un nommé Jean-Baptiste Defernex qui est surtout connu comme auteur d'un charmant buste en terre cuite représentant Madame de Fondville, qui figure au musée du Mans. On sait qu'il travailla pour la manufacture de Sèvres et aussi pour le duc d'Orléans au Palais-Royal où l'on voit encore quelques motifs de lui dans le grand escalier du Conseil d'État. Il n'entra jamais à l'Académie de peinture et de sculpture, mais il était de l'Académie de Saint-Luc dont les livrets d'exposition nous ont gardé son nom et la mention de quelques-unes de ses œuvres, entre autres de la Madame de Fondville, du Mans, et d'une Madame Favart qu'il exposa la même année en 1762, et qui n'est autre que le nouveau buste du Louvre. Récemment on publiait ici même le joli buste de la collection Decourcelle, daté de 1772, qui passe pour représenter la princesse de Béthune, et il existe encore dans une autre collection parisienne un grand buste en marbre qui doit figurer le prince Reipnin, ambassadeur de Russie à la cour d'Espagne, que mentionne aussi un catalogue de Salon de l'Académie de Saint-Luc. Enfin, un buste en bronze de la bibliothèque Mazarine, qui semble nous donner le portrait d'un acteur est signé : « *Defernex fecit, âgé de vingt et un ans, 1750.* »

On pourrait encore mentionner un buste de Mademoiselle Clairon, daté de 1766, qui passa à la vente La Béraudière en 1885, un buste de M. de Sartine, qui fut exposé au Salon de 1774, ainsi que plusieurs autres bustes anonymes en plâtre, marbre ou terre cuite qui ne se sont pas retrouvés; enfin un buste du baron Desnoyers, en bronze, daté de 1780, trois ans avant la mort de l'artiste qui arriva en 1783, est passé en vente l'année dernière. On voit que l'œuvre dut y être assez abondante et nous réserve encore quelques surprises.

Le buste qui vient d'entrer au Louvre et que nous pensons être celui de Madame Favart est daté de 1757; mais la comparaison de la figure dont il nous offre l'image fidèle avec quelques autres portraits de la célèbre artiste, entre autres le pastel de La Tour dont la préparation est à Saint-Quentin, ne permet aucun doute sur son identité. L'entrée de cette gracieuse effigie est donc doublement précieuse pour nous donner un nom de sculpteur encore absent de nos collections et dont la renommée doit grandir à mesure qu'il sera mieux connu, et pour introduire parmi nos marbres austères, nos bronzes moroses le sourire fin de ce minois qui inspira au maréchal de Saxe la passion que l'on sait. Simplement parée comme pour quelque opérette villageoise de Favart son mari, Bastien et Bastienne, Annette et Lubin, ou la Chercheuse d'esprit, la spirituelle jeune femme nous apparaît sous le petit bonnet de linge, une rose piquée dans les cheveux et la gorge découverte. On sait, en effet, qu'elle fut la première à vouloir introduire dans la mise en scène de ces paysanneries, apprêtées encore, quelque vérité, tout au moins de costume. Elle jouait en robe de laine, en sabots, en cheveux plats et non poudrés, et les historiens du théâtre comme les amateurs auront plaisir sans doute à retrouver ici une partie de ce rustique attirail qui fit sensation à l'époque!

PAUL VITRY.

(1) Voir *Bulletin des Musées de France* 1910, n° 2.

La Collection BUCQUET-BOURNET DE VERRON

L'esprit et le goût qui ont déterminé le choix des objets d'une collection sont régis plus ou moins par la mode, incontestablement. Les collections de nos contemporains qui nous sont le plus sympathiques n'y échappent pas plus que toutes celles qui furent formées il y a cinquante ans. Nous prétendons, dans notre amour-propre, à plus d'indépendance, mais nous sommes soumis comme ceux qui nous ont précédés à de multiples influences de milieux, d'engouements passionnés, de littératures qui s'imposent à nous, souvent à notre insu, et auxquelles nous



LE PARNASSE
Plat en faïence d'Urbino. — XVIe siècle

ne pouvons que difficilement nous soustraire. Telle époque eut tel goût dominant, et la plupart des collections publiques ou privées qui se formèrent à ce moment le reflètent toujours.

La collection que nous présentons ici aux lecteurs des *Arts* fut commencée après 1870, et close en 1889; elle se trouva donc formée dans une durée de vingt années par deux amateurs, de parenté proche, beaux-frères, et aussi de





BOUCLES D'ARMURES
Bronze doré. — Art allemand. — XVIe siècle

parenté de goûts : le second ayant recueilli du premier, avec ferveur, une collection qu'il avait toujours aimée, et qu'il accrut dans le même esprit. Très cultivés, tous deux avaient singulièrement profité de la facilité des communications à travers l'Europe, pour former leur goût au contact de trésors d'art de l'étranger. On ne saurait croire combien le percement du Mont Cenis rendit plus aisément accessible à beaucoup d'esprits délicats et sensibles la révélation de la Beauté. Jusqu'alors l'Italie avait été surtout le champ de découvertes des grands explorateurs d'art, les Davillier, les Piot, les Carrand ; elle allait dorénavant se prêter à la dévotion des voyageurs qui allaient en faire le but de leurs fervents pèlerinages.

M. Paul Bournet de Verron reçut peu après 1870, de son père, la charge de notaire, qu'il occupa à Paris jusqu'à sa mort en 1882. C'est au cours de ces dix années qu'il eut grandes joies à réunir une belle collection d'objets d'art de la Renaissance italienne et française, où sa prédilection alla plus particulièrement aux faïences italiennes du XVIe siècle, aux bronzes et aux plaquettes de l'Italie, aux émaux peints limousins du XVIe siècle, sans négliger d'arrêter au passage quelques beaux meubles ou objets d'art du XVIIIe siècle français.

Son beau-frère, M. Bucquet, recueillit donc en 1882 cette collection ; elle tombait en de dignes mains, venait se mêler à un premier fonds, et subit de sérieux accroissements jusqu'en 1889, où elle



DUPRÉ. — MÉDAILLE AUX EFFIGIES DE HENRI IV ET DE MARIE DE MÉDICIS
Art français. — XVIIe siècle

se trouva close par la mort de l'amateur. Enrichie de monnaies antiques, de médailles, de livres et de Saxes, elle est aujourd'hui entre les mains de Mademoiselle Antoinette Bucquet et de M. Maurice Bucquet.

Examinons donc les trois ou quatre groupes d'objets qui en constituent les éléments les plus importants.

Les plus riches séries sont celles des Bronzes et des Faïences de l'Italie; et si, pour ces dernières, on ne rencontre aucune pièce du xve siècle, époque qui n'était pas à la mode il y a quarante ans, la collection des bronzes est singulièrement rehaussée par la présence de quelques pièces remarquables du Quattrocento.

Ce sont d'abord deux œuvres éminemment significatives d'Andrea Riccio. On sait quel engouement porta les amateurs du nord de l'Italie au xve siècle à s'entourer de petits bronzes pour orner les intérieurs (encriers, sabliers, chandeliers) que les patriciens de Venise ou les humanistes, professeurs ou savants de l'université de Padoue, commandaient aux ateliers de fondeurs les plus réputés de l'époque. De ces cabinets d'amateurs et de ce qu'ils renfermaient, un voyageur anonyme contemporain nous a laissé le récit de ses visites, dans un manuscrit que retrouva heureusement, au début du xixe siècle, l'abbé Morelli. Les œuvres de l'antiquité qui sortaient alors en si grand nombre du sol de l'Italie étaient objets de toutes les curiosités et de toutes les admirations, et c'est dans ce répertoire immense que les artistes allaient puiser les idées de composition et les formes. Mais alors que les plus dépourvus de conscience artistique se contentaient de copier les œuvres antiques, et parfois vivaient de pures contrefaçons, les vrais artistes ne leur demandaient que des inspirations, et les interprétaient en y apportant leur sentiment propre de la beauté et leur sens plastique.



BAISER DE PAIX
Plaquette en argent. — Art de l'Italie du Nord
xvie siècle

Ce fut le cas d'Andrea Riccio, le grand sculpteur-fondeur de bronzes de Padoue. Nous trouvons ici de lui un admirable petit groupe de bronze doré : un satyre est assis, les bras liés derrière lui, au tronc d'arbre auquel il s'adosse; une faunesse nue lui apporte une corbeille pleine de fruits. Étonnamment vivant par l'expression même des visages qui sont souvent par ailleurs figés par la froide formule, ce petit groupe est admirable de plénitude plastique; le corps de la faunesse est modelé avec une souplesse rare qui conserve aux formes une robustesse sauvage; la tête, portée sur un cou rond, ferme comme une colonnette antique, a cette régularité de traits qu'on rencontre dans les plus belles figures de femmes de Riccio, cette Abondance de la collection Carrand au Bargello de Florence, cette jolie faunesse de la collection Martin le Roy — et si chacune des figures est connue en exemplaires séparés, c'est le seul groupe qui nous les présente réunies, ce qui en augmente aussi l'intérêt.

La grande plaquette de la Mise au Tombeau (haut. 0^m^11, larg. 0^m^15) est bien connue. Saint Jean et deux person-



HERCULE ENFANT ÉTOUFFANT DEUX SERPENTS
Bronze doré. — Art de l'Italie du Nord
Fin du xve siècle



RICCIO (ATTRIBUÉ À). — SATYRE ET FAUNESSE
Bronze doré. — Art padouan
xve siècle

nages barbus, vêtus à l'antique, ont saisi à pleins bras le corps du Christ, par les jambes et les bras, et se disposent à le déposer dans le tombeau. A droite, la Vierge est évanouie, tombée sur les genoux, et une sainte femme cherche à la relever; au second plan, à droite, la Madeleine, en proie à sa douleur, se lamente dans un groupe de femmes éplorées. A gauche, au premier plan, une sainte femme, assise, tient un vase, un enfant agenouillé à côté d'elle pleure, le visage dans ses mains; sur le tombeau on lit gravée l'inscription :

QVEM. TOTVS. NON
CAP. ORB. IN. HAC
TVMBA. CLAVDIT.

Cette grande plaquette où transparaît quelque chose du sentiment pathétique et du mouvement dramatique véhément de Donatello, que Riccio tenait certainement de son maître Bellano, se trouve au Musée du Louvre et au Musée de Berlin, sans inscription sur le sarcophage; et si nous la trouvons ici rognée aux angles supérieurs et privée ainsi de deux personnages au second plan de chaque côté, elle se trouve dans la collection Gustave Dreyfus absolument complète et en magnifique exemplaire.

Un très beau bronze doré représente Hercule enfant, nu, appuyé d'un genoux sur le sol, et d'un effort qui le cambre écrasant de sa main droite un serpent, et en étouffant un second de sa main gauche levée. Le corps du jeune héros, vigoureux et râblé, est évidemment un prolongement artistique de ces putti musclés que Donatello aima à sculpter en mouvement; mais il y a ici plus de lourdeur, et par conséquent moins de force contenue. Il peut être intéressant de rapprocher ce beau bronze (réplique au musée de Berlin) d'une plaquette attribuée à Moderno (E. Molinier. *Les Plaquettes*, I, nº 193) où le jeune Hercule est aussi représenté nu, marchant et tenant dans chaque main un serpent qu'il étouffe.

Cet énigmatique Moderno, dont l'archéologie contemporaine n'a pas plus réussi à percer le mystérieux anonymat que n'avaient pu le faire Courajod, Muntz ou Émile Molinier, est ici représenté par deux de ses plus belles plaquettes. L'une est d'argent : Hercule vient d'enlacer Géryon et l'étouffe; le monstre se montre ici sous la forme d'un Centaure à buste d'homme et à griffes de lion; la scène se passe sur une place qu'encadrent deux monuments antiques; dans les exemplaires de bronze se lit généralement, au fronton du monument de gauche : O. MODERNI (E. Molinier, I, 195).

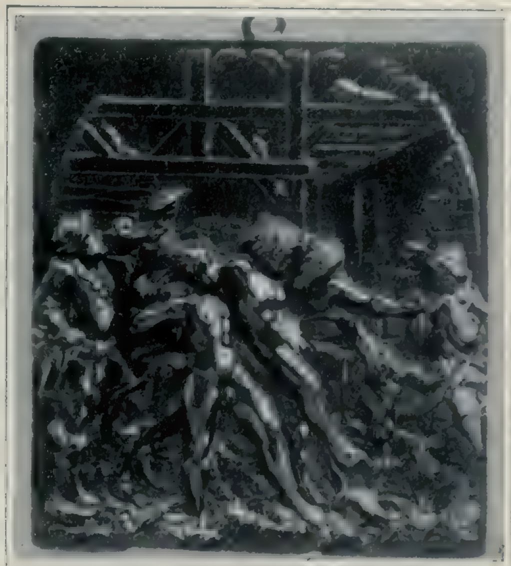
L'autre plaquette est en bronze, et d'une fonte et d'une patine superbes. C'est la plaquette bien célèbre de l'Hercule et d'Antée. Le héros est debout, nu sous la peau de lion qui couvre ses épaules et ses reins; il s'appuie des deux mains sur sa massue et contemple Antée étendu mort à ses pieds. On voit, à droite, l'entrée d'une caverne et, à gauche, une arcade brisée sur laquelle on lit : O. MODERNI. Toutes les grandes collections publiques ou privées possèdent un exemplaire de cette plaquette fameuse; je ne crois pas qu'il puisse en exister de supérieur à celui-ci (E. Molinier, I, 204).

Nous avons, de plus, un exemple de la destination particulière de certaines plaquettes qui étaient souvent destinées à des baisers de paix. C'est ainsi qu'une plaquette représentant le Christ mort, soutenu par trois anges éplorés, dont le style rappelle encore d'assez loin Donatello, mais avec une enflure, une manière et une certaine banalité d'expression qui l'éloignent de plus en plus du sentiment du maître, se présente ici en argent, usée par les lèvres des fidèles.

Une assez grande



LES TROIS GRACES
Plaquette de bronze repoussé et doré. — Art de l'Allemagne du Sud. — XVIe siècle



ANONYME. — TRIOMPHE DE SILÈNE
Plaquette de bronze. — Art de l'Italie du Nord
XVe siècle



MODERNO. — HERCULE ET GÉRYON
Plaquette d'argent. — Art de l'Italie du Nord
XVe siècle



MODERNO. — HERCULE ET ANTÉE
Plaquette de bronze. — Art de l'Italie du Nord
XVe siècle

plaque de bronze repoussé et doré, provenant de la collection Jacques, vendue en 1878, nous présente un groupe des Trois Grâces dans cette attitude des bras levés, les paumes en l'air, qui semble indiquer que c'était là un fragment décoratif placé comme support simulé dans un plus considérable ensemble; les formes épaisses et lourdes, les chevelures nattées en tresses sur les épaules, les larges faces placides, les ventres proéminents, sont autant de caractères nettement

RICCIO (ATTRIBUÉ A). — MISE AU TOMBEAU
Plaque de bronze — Art padouan — XVe siècle

significatifs de l'art allemand qui, dans ces provinces du sud, Nuremberg et Augsbourg, avait subi le contact de l'art italien. On sait assez avec quelle activité travaillèrent, au XVIe siècle, les ateliers de fondeurs de ces deux villes.

Enfin, deux magnifiques bronzes du XVIIe siècle sont là pour témoigner du sentiment puissamment décoratif qui animait alors les sculpteurs, quand il s'agissait de trouver de beaux motifs à traduire ainsi par la fonte de bronze, pour orner une console ou une table dans un palais. On ne saurait trop répéter que ce fut là, à cette époque, en France, un des grands côtés de l'art ; c'est son unité et la subordination de tous les artistes au maître qui était l'ordonnateur, le décorateur, qu'il se soit appelé Robert de Cotte ou Le Brun.

L'Hercule, ici maigre et nerveux, tout en muscles, dont le bras va abattre la massue sur les multiples têtes dressées de l'Hydre, a la grandeur et la puissance d'une figure faite pour le plein air, destinée à jouer son rôle décoratif dans un vaste ensemble. — On se rappelle avoir vu en flânant dans Rome, dans des jardins, sur des bassins, des figures berninesques semblables. Elles y apparaissent superbes de mouvement et d'effet. — Et de même, dans ces plus modestes proportions, sous ce vernis brun légèrement rougeâtre qui est une des marques de son temps, cet Hercule n'a rien perdu de sa puissance décorative. Ce beau bronze provient d'une collection Oppenheim vendue en 1877.



HERCULE ET L'HYDRE
Groupe de bronze. — Art italien. — XVIIe siècle

Extrêmement mouvementé, d'un joli mouvement et d'une admirable silhouette d'ensemble est un beau groupe de bronze à patine noire profonde et lisse, représentant Vénus fustigeant l'Amour. La superbe fonte, si fine et si souple, dont la ciselure poussée très loin a parachevé la douceur de modelé, permet à la lumière de jouer sur le corps élégant de la Vénus. — Ce n'est plus l'art noble de Louis XIV, c'est presque l'art gracieux et voluptueux de Boucher.

D'un même esprit et d'un même art exquis est une plaquette de bronze représentant Vénus entourée de Nymphes et d'Amours, — formes fines et longues dont les lignes se balancent si harmonieusement et composent une scène charmante comme on en voit dans les plus belles tapisseries de Boucher à paysages de fantaisie.

En superbe exemplaire est la belle médaille dite de l'union de Mars et Pallas de Guillaume Dupré, où Henri IV et Marie de Médicis sont représentés sous les traits divins et qui, faite en 1603, marque l'apogée de l'art du maître.

La série des faïences italiennes est extrêmement riche en pièces de la Renaissance sorties des ateliers de céramistes d'Urbino. Quelques grandes pièces sont même d'une importance considérable.

Une assiette représente l'art céramique de Faenza qui, au XVIe siècle, avait encore conservé, comme elle en témoigne, le goût des représentations de personnages en bustes de profil. Ici, le médaillon central présente un buste d'homme, et le marli porte dans des médaillons des bustes de femmes

séparés par des ornements fleuronnés — des cornes d'abondance — dans des tonalités où les bleus foncés et les bruns dominent.

Mais ce sont les ateliers d'Urbino qui triomphent ici : ils n'eurent en Italie qu'un développement assez tardif, mais y brillèrent d'un très vif éclat au milieu et jusqu'à la fin du XVIe siècle. L'industrie céramique d'Urbino y était alors prédominante sur tous les autres centres, et l'on peut dire de cette ville qu'elle y fut alors vraiment la capitale de la production des majoliques de luxe. C'était l'époque où Raphaël et ses élèves remplissaient l'Italie de leurs œuvres glorieuses, et leur célébrité, rappelée sans cesse par les gravures qui vulgarisaient leurs chefs-d'œuvre, ne pouvait manquer d'influencer les potiers d'Urbino. On ne chercha plus alors à inventer des décors : la gravure est là, il n'y a qu'à la copier ou à l'interpréter, et l'amateur de céramiques ne demande d'ailleurs qu'à retrouver sur les pièces décoratives de son dressoir les images des œuvres de peinture dont la renommée est venue jusqu'à lui.

Nous trouvons ici un grand plat, d'un bel émail gras et brillant, où le céramiste n'a cherché qu'à rappeler la composition fameuse du Parnasse de Raphaël. — Le décor n'y cherche plus à se comporter logiquement d'après la forme de l'objet à décorer; la composition y est plaquée, en prenant comme centre le groupe d'arbres auquel se trouve adossé Apollon, — deux groupes de femmes nues balancent de chaque côté la composition, à laquelle une ligne lointaine de rives montueuses donne une perspective étudiée ; le marli n'est plus, en soi, une forme qui exige une décoration particulière et comme un encadrement, car la composition s'en soucie peu et vient finir en un tout homogène sur les bords mêmes du plat. C'est un exemple d'ailleurs magnifique de la plus grande erreur décorative où se soit engagé l'art céramique italien, et où il allait sombrer irrémédiablement : au revers du plat, le céramiste a peint, en caractères cursifs : « Il monte Parnaso. »

Dans une grande coupe plate, portée sur un bas piédouche, le goût pour la banale composition à l'antique se fait encore sentir : le décor est ici fourni par la composition si souvent répétée de *l'Enlèvement des Sabines.* Entre deux arbres est drapée une grande étoffe avec un écusson d'armoiries porté par deux cerfs. Au revers du plat est peint un



VÉNUS FUSTIGEANT L'AMOUR

Groupe de bronze. — Art français. — Debut du XVIIIe siècle



LÉONARD LIMOSIN. — LES SIBYLLES
Émail peint. — 2e moitié du XVIe siècle



LÉONARD LIMOSIN. — LES SIBYLLES
Émail peint. — 2e moitié du XVIe siècle

monogramme, et la date est légèrement effacée : B — 1533.

Une autre grande coupe, dont le sujet de décor est emprunté à l'Histoire d'Énée, est datée de 1544 et porte la marque habituelle à tant de pièces de l'atelier d'Orazio Fontana. — C'est le maître le plus célèbre de la famille Fontana qui illustra la cité d'Urbino. Cette marque, dans laquelle se retrouvent toutes les lettres de son nom, ne se rencontre que sur les œuvres céramiques sorties de son atelier entre 1542 et 1544, et qui ne montrent que le commencement de son développement. La pièce type de cette époque est le grand plat daté de 1542, avec sujets de la compétition des Muses et des Piérides, d'après la composition de Pierino del Vaga, gravée par Œneas Vico, et qui est au Musée des Arts industriels de Berlin.

La pièce la plus considérable et incontestablement la plus belle que nous rencontrons ici est un très grand vase, type des céramiques fastueuses destinées à orner les dressoirs, et décoré de grands médaillons historiés sur un fond divisé par des bandeaux, et couvert de ces sujets à grotesques que Raphaël et ses élèves venaient de mettre à la mode, et dont le service d'apparat des ducs d'Urbin, conservé au Muzeo Nazionale du Bargello, à Florence, est l'exemple le plus fameux. Ce décor, très goûté, fut pratiqué sur les pièces d'Urbino jusqu'au milieu du XVIIe siècle.

Ce grand vase, comme les plus belles pièces qu'on connaisse, semble avoir



ÉCOLE DES PÉNICAUD. — LA MISE AU TOMBEAU
Émail peint. — Milieu du XVIe siècle



ÉCOLE DES PÉNICAUD. — LE CHRIST DEVANT PILATE
Émail peint. — Milieu du XVIe siècle





LÉONARD LIMOSIN. — LES SIBYLLES
Plaque d'émail peint. — 2e moitié du XVIe siècle

été fait dans la botega de la famille Patanazzi. On y trouve toutes ces grandes qualités techniques où les céramistes montraient leur maîtrise, le bel émail d'une blancheur et d'une opacité remarquables, les sujets nettement circonscrits dans des médaillons exécutés avec finesse comme des camées, et la belle forme où l'ornement modelé dans le pied, les anses, le col et le couvercle, prend une grande importance, si bien que, dans les pièces de ce genre, le modeleur pour les profils en relief apparaît comme un des principaux ouvriers de l'atelier.

Il est une autre série d'objets d'art qui se trouve représentée dans la Collection Bucquet par quelques objets de choix : ce sont les Emaux peints de Limoges.

Les plus anciens sont deux petites plaques qui, par le style des figures, la gamme des couleurs et quelques détails décoratifs, sont bien de la même époque et peut-être aussi du même atelier : l'une représente le Christ devant Pilate et l'autre la Mise au Tombeau.

Dans la première, le Christ, les mains liées, le visage pâle, tiré par la souffrance, est amené par ses gardes devant Pilate, assis et accoudé sur des coussins, sur un grand siège. Les beaux tons bruns rehaussés d'or, les bleus clairs légèrement verdâtres avec des points piquetés blancs, — les bleus foncés des manches, comme aussi l'exécution des cheveux et des barbes dorés, — ou le ciel bleu étoilé d'or, — sont autant de caractéristiques de l'Ecole des Pénicaud, qui poursuivit ses travaux à Limoges jusqu'à la fin du XVIe siècle, puisque Pierre Pénicaud, élève de Jean III, vivait encore en 1590.

Tous les mêmes caractères — une certaine noblesse des visages, une composition très ramassée et bien ordonnée, la même beauté des tons, bruns ou bleus à rehauts d'or, et le même ciel bleu aux étoiles d'or sur un paysage vert et or — se retrouvent dans la seconde plaque de la Mise au Tombeau.



ASSIETTE
Faïence de Faënza. — Commencement du XVIe siècle

Ces deux émaux sont des œuvres excellentes d'un atelier qui fut un des plus importants et intéressants de Limoges.

D'une importance bien plus considérable sont quatre plaques (deux grandes et deux petites) représentant les Sibylles. Chacune d'elles est représentée à mi-jambes dans un médaillon losangé inscrit dans un carré dont des ornements fleuronnés occupent les vides. Une banderole flottant derrière les têtes porte le nom de chaque sibylle, qui tient en ses mains l'attribut qui la caractérise et qui se rapporte à ce qu'elle a particulièrement annoncé. — La sibylle Sanne, ordinairement Samienne, porte un berceau, allusion à la naissance du Sauveur. — La sibylle Persica porte une lanterne, comme annonciatrice de la lumière du monde. — La sibylle Delphica porte une couronne d'épines, en souvenir des humiliations du Christ, et la sibylle Europa fait connaître la fuite de Jésus en Égypte, provoquée par le Massacre des Innocents, et elle tient un glaive à deux tranchants dans la main droite, comme pronostic de la fureur d'Hérode. Ces plaques d'émail peint sont légèrement bombées ; les fonds bleu foncé rompu de blanc avec rehauts d'or ; les manches des vêtements, tantôt rouges, tantôt d'un bleu pâle, avec des hachures d'or ; les cheveux toujours dorés, l'élégance déjà un peu maniérée des figures, et, par-dessus tout, l'éclat des émaux et la parfaite réussite technique, suffiraient à indiquer l'atelier de Limoges qui, à la fin du XVIe siècle, allait éclipser tous les autres, exécuter les plus considérables et beaux travaux, soit de décoration, soit même de portraits, que nous connaissions de cet art : l'atelier de Léonard Limosin, quand bien même nous n'aurions pas rencontré la signature L. L. sur les



ATELIER DES REYMOND. — LE BAISER DE JUDAS
Émail peint de Limoges. — 2e moitié du XVIe siècle



JEAN REYMOND. — LE CALVAIRE
Émail peint de Limoges. — Fin du XVIe siècle



ATELIER DE PATANAZZI. — GRAND VASE EN FAÏENCE D'URBINO

Art italien. — Fin du XVIe siècle

deux plaques en hauteur. — Ces quatre plaques, qui proviennent d'un plus considérable ensemble décoratif, les sibylles étant généralement représentées au nombre de dix, sont d'excellents spécimens d'un art arrivé à son apogée et qui ne pouvait plus que déchoir par la pratique industrielle monotone et figée dans des redites banales.

C'est un peu ce qui apparaît dans deux grandes plaques représentant le Baiser de Judas et le Calvaire. Dans la première, Jésus, traîné par les soldats, reçoit d'un air digne et triste le baiser du traître ; la scène est mouvementée, la polychromie savante et brillante, avec ces beaux bleus ou bruns rougeâtres hachés d'or, et ces beaux verts émeraude si purs et si scintillants. Mais le dessin est si médiocre, la facture dans son éclat est si lâchée, qu'on ne saurait même y retrouver le prestige du grand coloriste et de l'artiste qu'était Pierre Reymond. Ce n'est qu'une œuvre d'un de ses successeurs, exécutée à la fin du XVIe siècle, d'après une gravure de l'époque.

Plus faible encore par son dessin, — moins belle de couleurs, malgré ces verts émeraude que l'atelier continuait à réussir si bien, — est l'autre plaque du Calvaire, d'exécution encore plus molle. L'inscription FI. PRIVE — 1571, visible au bas de la composition, sur une sorte de dalle qui porte un religieux agenouillé, n'est que la mention d'un donateur. — Une indication plus précise est donnée par les deux lettres J. R. peintes sur le gazon au pied de la croix et qui sont la marque de Jean ou de Joseph Reymond, qu'on trouve, dans le dernier quart du XVIe siècle, comme représentants derniers d'un atelier qui eut aussi son heure d'éclat.

Quelques très belles pièces de mobilier français du XVIIIe siècle viennent apporter à la Collection Bucquet-Bournet de Verron une beauté particulière.

Le beau meuble en forme d'armoire à deux corps, plaquée de bois de violette, ornée de quelques bronzes très soigneusement ciselés, séduit par la pureté de ses lignes et la simplicité de sa décoration si sobre, laissant le bois refléter la lumière par

ses surfaces brillantes des moires de ses beaux assemblages. Sur le corps inférieur, un petit Amour en bronze doré de demi-relief tient un thyrse ; sur les deux vantaux de l'armoire supérieure, deux simples mascarons ; aux angles, de légères chutes de feuilles finement ciselées ; au fronton, une horloge accostée de deux Amours tenant les guirlandes qui pendent d'un vase couronnant le sommet. Des lignes droites et le minimum de décoration de surcharge. Ce meuble marque bien encore l'heure qui va passer si vite où le meuble français est logique et simple. — Si, comme il semble, Charles Cressent, dans la première période de sa vie (à l'époque de la Régence), put imaginer des meubles pareils, parmi lesquels il convient de rappeler les armoires grandioses des anciennes collections Chappey-Castellane, il ne devait pas tarder à modifier son style, et, abandonnant les lignes droites pour les lignes incurvées, la sobriété extrême du décor par l'abondance des bronzes tordus en volutes, créer un peu plus tard ces œuvres si riches dont les commodes des collections Wallace et Edmond de Rothschild peuvent être considérées comme les types accomplis. Mais l'on trouve une grande joie calme à avoir devant les yeux une œuvre simple et discrète, et s'il fallait choisir, dans tous les meubles du Musée du Louvre, celui qu'on aimerait le mieux posséder, sans esprit de spéculation, simplement pour en jouir et s'en servir, bien plutôt que sur le riche bureau du Roy, encombré de bronzes, on aimerait travailler sur une table du même Œben, que le Louvre a reçue de l'Hôtel des Invalides.

La pendule est le seul objet d'art dont la Collection se soit trouvée enrichie depuis la mort de ses deux créateurs. Elle est charmante, et tous les motifs de bronze doré en ont été ciselés d'une main étonnamment habile ; depuis la base, où, sur le marbre blanc, se trouvent ciselés de jolis bas-reliefs bachiques, jusqu'aux bouquetins que chevauchent des Amours reliés l'un à l'autre par des guirlandes de pampres et de raisins, soutenant, sur un pavois, le cadran de l'horloge au sommet de laquelle une bacchante



ARMOIRE EN PLACAGE DE BOIS DE VIOLETTE AVEC BRONZES DORÉS
Style de Cressent. — Art français — Commencement du XVIII[e] siècle

étendue renverse une coupe. L'exécution, dans sa vigueur et sa préciosité, est tout à fait digne d'un Gouthière, comme la jolie bacchante, aux formes allongées et pleines, rappelle les charmantes figures d'un Clodion. Mais le lambrequin du pavois, en sa raideur, et le médiocre effet de sa mise en place, tendent à laisser supposer une origine un peu plus tardive, où l'habileté de la main n'était pas moins grande (Thomire est là pour l'attester), mais où le goût était moins fin et moins sûr. Cette pendule ne peut être antérieure à l'extrême fin du règne de Louis XVI.



VÉNUS ET LES AMOURS
Plaquette bronze. — Art français. — XVIIIe siècle

La personnalité de Clodion s'affirme avec plus de certitude dans deux terres cuites qui sont œuvres infiniment précieuses de la Collection Bucquet. Le vase de terre cuite de forme allongée et si élégante, aux deux anses en torsades de serpents (de l'ancienne collection du baron Thibon, vendue en 1875), est doucement modelé sur la panse par une main caressante de bacchantes en très léger relief. C'est toujours le même rêve d'un païen du XVIIIe siècle (qui n'était pas mystique !) et qui a délicieusement ramené ses rêves d'antiquité à la mesure des idées délicatement voluptueuses de son époque. Avions-nous besoin de sa signature, gravée dans la terre, et de la date « Clodion in Roma 1769 », pour y reconnaître sa main et son imagination excitée par l'atmosphère artistique de Rome ? — comme nous le retrouvons encore tout entier dans cette adorable statuette de jeune fille, vêtue d'une si souple et transparente tunique que les rondeurs de son jeune corps ne s'y trouvent guère plus voilées que ses seins ou ses longues jambes, et qui soutient d'une souple brassière les pas hésitants d'un tout jeune enfant.

Comme Clodion apparaît bien ici le maître de Marin, grâce au voisinage de la charmante statuette de jeune femme tenant sous son bras un vase de forme antique et sur sa tête une corbeille de fruits. C'est la même esthétique des formes, le même goût à dévêtir ce que l'artiste a si peu

MARIN. — STATUETTE TERRE CUITE CLODION (daté 1749). — VASE TERRE CUITE CLODION (ATTRIBUÉ A). — STATUETTE TERRE CUITE



PENDULE EN MARBRE ET BRONZE DORÉ
Art français. — Fin du XVIIIe siècle



L'ENLÈVEMENT DES SABINES
Coupe en faïence d'Urbino. — Art italien. — XVIe siècle

voilé du corps féminin, le même drapé d'un tissu si léger, froissé en plis plus serrés encore, mais ici avec plus d'ampleur que dans la figure de Clodion. Il y a, somme toute, plus de classicisme dans l'art de Marin, et ce qui demeure en lui de parfum frivole du XVIIIe siècle, il semble bien que c'est à Clodion qu'il le doit.

* * *

On peut juger, par ces quelques considérations, et surtout par les belles reproductions qui les appuient, combien la Collection Bucquet-Bournet de Verron est variée. Elle est intéressante de plus par ses traditions et tout ce qu'elle reflète du goût d'une époque.

Les changements de possession, l'agio dont elles ont été l'objet, les dislocations à coups de millions américains, ont rendu rares à Paris les collections de ce moment. Il est utile, en attendant, d'en avoir fixé le souvenir par quelques bonnes images.

GASTON MIGEON.

UN VELAZQUEZ RETROUVÉ

En 1644, Velazquez était depuis vingt et un ans au service du roi d'Espagne Philippe IV. Appelé à Madrid en 1623, pour exécuter le portrait du jeune monarque, alors âgé de dix-huit ans, il s'était acquitté de sa tâche avec tant de bonheur, son œuvre avait excité une telle admiration, qu'il avait été engagé aussitôt au service de Sa Majesté aux gages de 20 ducats par mois, rétribution évidemment peu considérable, mais conforme aux usages d'alors. Naturellement, la faveur dont était l'objet le nouveau venu lui avait valu en même temps l'antipathie de ses collègues, les anciens peintres de la Chambre Bartolomé Gonzalez, Vincent Carducho et Eugenio Coxes, et ils ne s'étaient pas fait faute de le décrier à la Cour; mais le roi — et cela fait honneur à son goût — avait tenu bon, et les chefs-d'œuvre que successivement Velazquez avait produits — le portrait en pied de Philippe IV aujourd'hui à la National Gallery de Londres, les portraits de Juan Mateos et du comte de Benavente conservés maintenant au Prado, l'admirable *Christ en croix*, le tableau des *Lances*, les portraits debout ou à cheval de l'infant Balthasar Carlos, fils du roi, celui de Don Ferdinand d'Autriche, le portrait du roi lui-même en chasseur, l'effigie équestre du comte-duc d'Olivares, protecteur de Velazquez, etc., — n'avaient fait qu'ancrer plus fortement Philippe IV dans ses dispositions bienveillantes : en 1627, Velazquez était nommé « huissier de la Chambre », en 1634 « officier de la garde-robe », en 1643 « valet de chambre » du roi. Aussi lorsque, en 1644, le roi partit pour la *junta* d'Aragon, Velazquez fut du voyage. A cette occasion, il peignit de nouveau un portrait du monarque en tenue de campagne, auquel se réfèrent de nombreuses pièces des Archives royales de Madrid (1) et dont tous les historiens de Velazquez ont fait mention. La plupart, et notamment Waagen (2) et Carl Justi (3) ont considéré comme l'original de ce portrait une toile conservée à la galerie de Dulwich, près Londres, qui, suivant Curtis (dans son catalogue descriptif et historique de l'œuvre de Velazquez) aurait passé successivement de la collection du sculpteur Bouchardon dans celles de Tronchin, puis de M. Desenfans. Seul, ou à peu près, M. A. de Beruete, dans son livre magistral sur Velazquez (4), s'était refusé à voir la main du maître dans cette œuvre, certes d'un bel effet et d'une belle couleur (1), mais où il ne retrouvait pas « le dessin impeccable du maître, ni dans les lignes générales et le contour de la figure, d'une apparence un peu molle, ni même dans la tête et les mains, d'une exécution lâchée, dépourvue de la fermeté particulière à Velazquez »; et, considérant cette peinture comme l'œuvre de Mazo, le gendre du maître, il estimait disparu le portrait original (2).

Sa perspicacité vient de recevoir une éclatante confirma-

(1) M. A. de Beruete les a reproduites *in extenso* dans la brochure que nous allons analyser.

(2) *Art Treasures in Great Britain*, 1854.

(3) *Diego Velazquez und sein Jahrhundert*.

(4) *Velazquez*. Paris, H. Laurens, 1898, pp. 93-94 et 97.

(1) Bürger-Thoré, dans une note additionnelle à la traduction par G. Brunet du *Velazquez* de William Stirling (1865), déclare : « C'est clair et tendre comme le plus fin Metzu. »

(2) Outre cette peinture de Dulwich, M. de Beruete signale un autre portrait [illegible] de Philippe IV, appartenant à la Galerie de Salamanque. Après avoir passé par les collections Sebastien Martinez, de Cadix, puis de Mrs. Lyne Stephens, à Londres, il fut acheté à la vente de cette dernière, en [illegible], pour la somme de [illegible] guinées. Dimensions : 1m 36 sur 0m 90. Tandis que Curtis, toujours bienveillant dans ses attributions, le déclare de Velazquez, Cruzada Villaamil le dit « douteux » et Carl Justi y voit une copie ancienne.



Photo Hanfstaengl.

J.-B. DEL MAZO [illegible]. — PORTRAIT DE PHILIPPE IV
(Galerie de Dulwich)

tion. Dans le *Daily Telegraph* du 17 décembre dernier le savant critique anglais Claude Phillips signalait un autre portrait de Philippe IV semblable à celui de Dulwich et qui, provenant de la maison ducale de Parme, venait d'entrer en possession de MM. Agnew à Londres. On devine quelle fut la joie de M. de Beruete lorsque, mis en présence de cette toile, il put, après un examen minutieux, y reconnaître l'original qu'il croyait disparu. Il vient, dans une intéressante brochure (1), d'exposer en détail les motifs de sa conviction.

Les dimensions des deux toiles sont à peu près les mêmes (1ᵐ 28 sur 0ᵐ 96 pour celle de Dulwich ; 1ᵐ 335 sur 0ᵐ 985 pour celle de Londres). La composition et le coloris sont identiques : le roi, debout, tête nue, de trois quarts à gauche, est vêtu, par-dessus un pourpoint de buffle, d'un manteau rouge clair orné de broderies d'argent sur lequel retombe un large col blanc brodé; l'épée au côté, il tient de la main droite, appuyé sur sa cuisse, un bâton de commandement et, de la main gauche, un large *sombrero* noir, vu par l'intérieur de la coiffe, orné de plumes cramoisies. « Mais, dit M. de Beruete, combien différente est l'impression produite par les deux œuvres! Un tout petit changement dans la position de la tête, une modification insignifiante dans la ligne de l'épaule droite, la silhouette du bras droit, si artistiquement accentuée dans le tableau de Parme, et d'autres petites variantes révélées par l'étude comparative des deux œuvres, montrent la supériorité du portrait récemment retrouvé. La mollesse et l'indécision que nous avons signalées dans celui de Dulwich apparaissent accentuées quand on le compare à celui de Parme, dessiné d'une manière irréprochable; les mains, vulgaires et même molles dans le portrait de Dulwich, sont, dans le nouveau tableau, d'un dessin précis, et la gauche, prodigieuse de réalisme et de naturel, est de la couleur la plus délicate.

« Cette toile est-elle authentique? Tout le proclame : non seulement son dessin irréprochable, si caractéristique de Velazquez, mais encore la pondération et l'équilibre des masses, et non moins la grâce avec laquelle alternent les différentes parties de l'ajustement, enfin cette magistrale facture bien semblable à celle de beaucoup d'autres œuvres du maître... De la comparaison des deux œuvres il résulte avec évidence que celle de Dulwich est une bonne copie, mais, finalement, une pure copie du portrait de Parme. »

La provenance de ce dernier tableau ajoute encore à la valeur de ces arguments intrinsèques tirés de la valeur même de l'œuvre. Depuis 1748, année où l'infant Don Philippe entra en possession du duché de Parme, et, sans doute, transporta le tableau du palais du Buen Retiro au palais ducal de Parme, on suit sans interruption la trace de ce portrait dans cette maison. Lorsque, en 1859, le duché de Parme fut incorporé au nouveau royaume d'Italie, la duchesse fut autorisée à reprendre le *Portrait de Philippe IV* avec les autres biens qui étaient la propriété de sa famille, et elle le transporta au château de Wartegg près Zurich; son fils le duc Robert le plaça ensuite au château de Schwartzau, en Autriche, et à sa mort, en 1907, son héritier, le prince Élie de Bourbon, en orna son château de de Liechtenegg, en Haute-Autriche, pour l'apporter finalement à Vienne, où il a été vendu il y a quelques mois. Il est aujourd'hui la propriété de M. H.-C. Frick, de New-York, qui l'a acquis au prix de deux millions et demi.

AUGUSTE MARGUILLIER.



VELAZQUEZ. — PORTRAIT DE PHILIPPE IV
(Collection de M. H.-C. Frick, New-York)

(1) *El Velazquez de Parma : Retrato de Felipe IV pintado en Fraga.* Madrid, 1911, Impr. de José Blass y C. ; in-4, 18 p. avec 2 planches.

UNE EXPOSITION DE PASTELLISTES ANGLAIS

DU XVIIIE SIÈCLE



CERTAINS jours, une petite ville à demi morte du nord de la France semble revivre. Des automobiles arpentent le vieux pavé, de jolies femmes et leurs compagnons sautent à terre et pénètrent dans un vieil édifice. Saint-Quentin existe encore, parce qu'il a plu au frère d'un bonhomme de génie de léguer au musée de sa ville natale des toiles, pastels et esquisses — quelques chefs-d'œuvre... Et dans des salles discrètes du Louvre, des amoureux et des artistes admirent encore de simples crayons de couleur, des « crayons de tendresse et de caresse ». L'art des La Tour et des Perronneau, des Rosalba et des Russell, pour n'être pas un art éclatant, qui appelle la foule, n'en est pas moins goûté profondément. Et c'est précisément parce qu'il n'attire pas le grand nombre qu'il plaît aux véritables délicats. Déjà les artistes modernes se remettent à l'étude des crayons et les belles madames commandent à leurs peintres préférés de jolies choses légères, à la mode d'autrefois.

Les fervents du passé ont pu admirer à leur aise quelques jolis spécimens de cet art de nos grand'mères. Ne faut-il pas aux Françaises le piment de l'exotisme? Voici une charmante exposition des pastellistes et dessinateurs anglais du XVIIIe siècle. En admirant Cotes, Downman, Gardner et Cosway, nos mondaines se souviendront peut-être des vieux peintres français, elles voudront les mieux connaître et la comparaison des œuvres des artistes insulaires et continentaux sera tout profit pour l'art.

Les pastellistes anglais, comme les peintres anglais, — souvent les mêmes artistes, — ont été tentés par l'huile et par le crayon, par le lavis, la gouache et le burin; ils ne sont pas, à quelques exceptions près, des artistes sensuels, à la manière de nos petits-maîtres. Ils ne sont pas non plus de profonds psychologues. Ils se plaisent surtout à étudier la fermeté et le velouté d'une jolie peau, la clarté de deux grands yeux et tout cet appareil de santé qui caractérise la belle Anglaise. Ils adorent les enfants et les bêtes, ils aiment les gazes légères, les beaux parcs ; ce sont des êtres gracieux et bien portants.

Nous croyons être agréable à nos lecteurs en passant une rapide revue de ce groupe d'artistes élégants que la France se doit de connaître, et qui deviendront bientôt ses favoris.

Francis Cotes (1726-1770) est le précurseur de cette école. Sa couleur recherchée, un peu crayeuse, mais pure, témoigne nettement, surtout au début, de l'influence de la Rosalba ; sa composition et son dessin portent aussi la marque de son maître Knapton. L'art de Cotes s'apparente même, à la fin de sa vie, avec l'art de Reynolds. Son dessin est exact, avec une légère tendance à la dureté des contours ; sa composition est très simple, et un peu linéaire.

John Russell (1745-1806), élève de Cotes, a laissé bien loin son maître : c'est « le prince des pastellistes anglais », il s'est tout à fait libéré des méthodes continentales. Son influence se fera sentir sur la plupart des pastellistes anglais. Tandis que Cotes nous donne l'impression d'avoir eu à maîtriser son art, Russell est un grand virtuose, qui sait se jouer de toute difficulté. Rus-



Photo Wickmer (Londres).

JOHN RUSSELL. — Mme LUSHINGTON (esquisse)
(Appartient à l'arrière-petit-fils de l'artiste)

sell adore la couleur pour la couleur. Ses notes puissantes et vigoureuses sont, au début de sa carrière, un peu voyantes, un peu crues, mais avec l'âge, les tons sont moins heurtés, la couleur finit par devenir très pure. Ses pastels, si frais, semblent dater d'hier. Le fini de son dessin, la délicatesse de ses gazes et de ses dentelles, sont adorables au plus haut point. Il excelle aux bleus riches des ciels, aux velours pourpres, bruns ou verts des vêtements, aux rubans qui tranchent nettement sur la blancheur des robes. La contexture de ses pastels est légère et lumineuse. Russell n'a jamais ces tons crayeux et glabres qui nous étonnent chez Cotes; il fond en gammes délicates les vives couleurs qu'il affectionne. Il a le pouvoir de faire ressortir l'individualité de ses modèles et de les faire vivre sans attributs mythologiques, sans accessoires. Rarement il pare ses modèles des perles et des bijoux si recherchés par Cotes.

Russell, dans son traité sur l'art des pastellistes, nous dit comment il adoucissait les contours de son pastel avec le doigt, comment il mariait légèrement les couleurs après avoir appliqué de grandes épaisseurs. D'autres emploieront d'autres méthodes : Ozias Humphrey laissera voir les marques de ses traits, sans chercher à fondre les couleurs; Daniel Gardner empruntera à la gouache ses plus heureux effets, Downman peindra au lavis derrière un papier transparent. Les œuvres de ces derniers, de grandeur naturelle, et beaucoup plus rares que celles de Russell ou de Humphrey, combineront d'ailleurs l'art de l'aquarelle à l'art du pastel.

Thomas Gainsborough (1727-1788) fait, dans les périodes d'Ipswich, de Bath, et même de Londres, quelques pastels et de nombreux dessins. Ces pastels ont la distinction et le caractère que l'on peut attendre du maître inimitable de l'école anglaise. Sa technique du pastel est pour ainsi dire identique à sa technique du portrait à l'huile; sa facture, un peu dure et malhabile dans sa période de jeunesse, s'élargit et s'épanouit dans sa maturité à Bath, pour atteindre la perfection dans sa période de Londres.

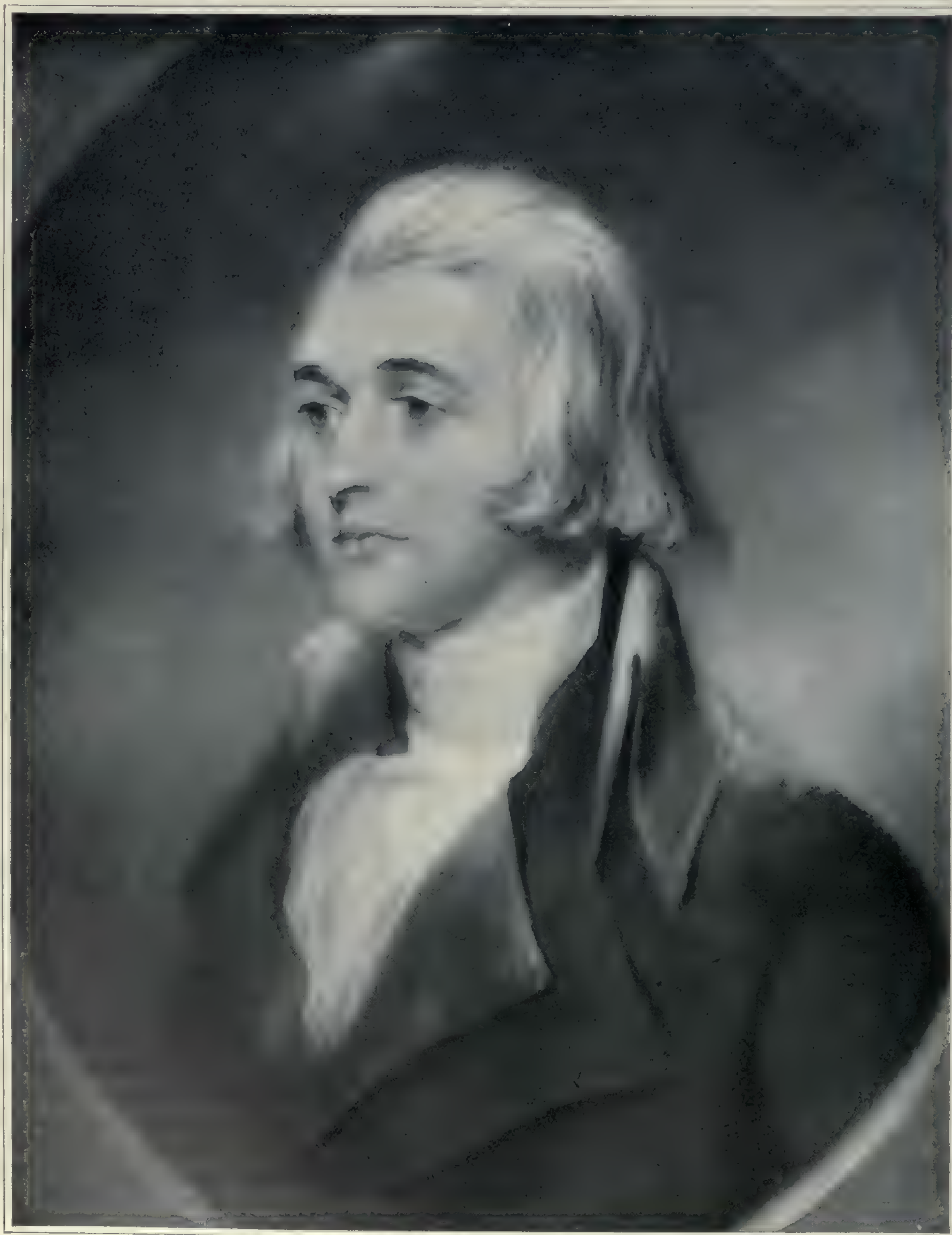


Photo Wickmer (Londres).

JOHN RUSSELL. — INCONNU

(Musée municipal de Brighton)

Sir Thomas Lawrence (1769-1830) a laissé aussi des pastels, sans parler de nombreux dessins, rehaussés au lavis, qui firent sa première et jeune réputation, et qu'il continua à produire même après son arrivée à Londres. Ses pastels portent l'empreinte de son génie charmant : ce sont les mêmes yeux tendres, la même expression langoureuse et sensuelle de la bouche et du regard, chez ses femmes, la même animation, la même vivacité des traits chez ses dandys.

George Romney s'est adonné rarement au pastel. Les œuvres qui lui sont généralement attribuées sont en réalité celles de Peter Romney ou de William Hamilton. Quant à Sir Joshua Reynolds, une tradition veut que le Président ait exécuté des pastels et des gouaches, mais cette tradition est presque certainement erronée. Les découvertes faites, ces dernières années, de plusieurs pastels et gouaches qui sont, sans discussion possible, l'œuvre de Daniel Gardner, et qu'il a signés et datés, ont mis fin à la controverse.

Daniel Gardner (1750-1805), presque inconnu en France, est un des plus grands artistes que l'Angleterre ait produits; il est le protégé et l'ami de Reynolds. Il subit l'empreinte du maître, à un âge où le cerveau le plus personnel est malléable et toute son œuvre à venir rappellera la technique du grand Président. Mais Gardner, tout en appliquant



Photo Wickmer (Londres).

FRANCES REYNOLDS. — MARY PALMER, MARQUISE DE THOMOND

(Collection de Lord W...)

les idées de Reynolds à son art, y met cependant sa marque propre. Ses portraits sont un mélange extraordinaire de plusieurs procédés, dessin au crayon, lavis rehaussés de gouache et finis au pastel. Le résultat est charmant et unique. Ces œuvres fortes, bien dessinées, d'une technique pure et raffinée, expliquent la grande vogue de Gardner, et les prix atteints par ses pastels depuis plusieurs années.

Sur un fond de lavis représentant généralement des rochers, des arbres et des nuages, se détache le profil distingué et bien campé du modèle; les traits sont dessinés et complètement finis avec une pointe très aiguisée. La gouache donne aux draperies, aux cheveux, et souvent aux feuilles la force et le relief voulus, tandis que l'emploi du pastel, appliqué sur presque toute la surface en demi-teintes, assoupit les effets d'ombre et les reflets de la lumière, distribués avec science.

John Downman (1750-1824) obtiendra différemment des effets de délicatesse. Cet artiste, fécond en d'autres genres, a laissé peu de pastels. Son coloris est riche, dans un ton généralement clair, sans couleur vive; il préfère représenter ses modèles de profil; le dessin est parfait : le fond représente souvent un paysage, un arbre sert parfois de repoussoir. Ses principales qualités sont la finesse, la netteté de la technique, une exécution serrée et élégante, mais il lui manque la largeur d'un Russell, la vigueur d'un Gardner.

Ses pastels ne sont, pour ainsi dire, qu'une variante de ses dessins rehaussés de lavis. Ses portraits de petite taille sont légèrement teintés à l'encre de Chine, peints sur papier transparent; la couleur des lèvres et des joues, appliquée derrière, arrive tamisée aux yeux du visiteur; l'effet obtenu est d'une délicatesse extraordinaire.

Richard Cosway (1740-1821) est surtout connu pour ses miniatures; il rivalise dans ce genre avec les plus grands maîtres, Engleheart et Plimer. Ses pastels sont généralement de composition agréable, d'un dessin faible, mais non faux, d'une couleur légère dans des tonalités blanches, roses ou bleu clair; les traits sont gracieux et sans doute souvent flattés. Cet artiste, un des plus captivants de l'Ecole anglaise, s'il n'est un maître, est du moins l'homme qui doit plaire à notre époque, éprise de compositions charmantes et décoratives. Son œuvre nous donne l'impression d'un Russell sans empâtement, de couleur plus effacée aux lumières, aux ombres plus accentuées, aux tons plus adoucis, sans vermillon dans les chairs. Il n'a pas le feu d'un Cotes, la perfection des draperies d'un Gardner, l'exactitude de dessin d'un Downman, mais il a un goût et une distinction innés, et sa personnalité est remarquable. La largeur de sa facture nous fait oublier que ses pastels sont l'œuvre d'un miniaturiste. Les pastels de Maria Cosway (1759-1838) sont presque impossibles à distinguer de ceux de son mari.

Le dessin d'Ozias Humphrey (1742-1810) a des défauts, mais la composition est simple, et d'un coloris savant et plein de charme; c'est un artiste de tout premier ordre. Il étend ses couleurs par couches juxtaposées sans les allier ou les fondre à la manière de Russell; cette méthode, qu'on pourrait comparer de loin à celle des pointillistes modernes, produit un grand effet de force; le modelé est très satisfaisant, et la vue n'est pas choquée par la juxtaposition des couleurs.

Hughes Douglas Hamilton (1734-1806), artiste irlandais, fut un pastelliste célèbre. Ses œuvres sont remarquables par la vérité de l'expression et l'habileté du groupement, car il ne craint pas d'introduire plusieurs figures dans un pastel. Son dessin est léger, mais plaisant; les gris sont prédominants; il emploie le vermillon et la sanguine, et même le

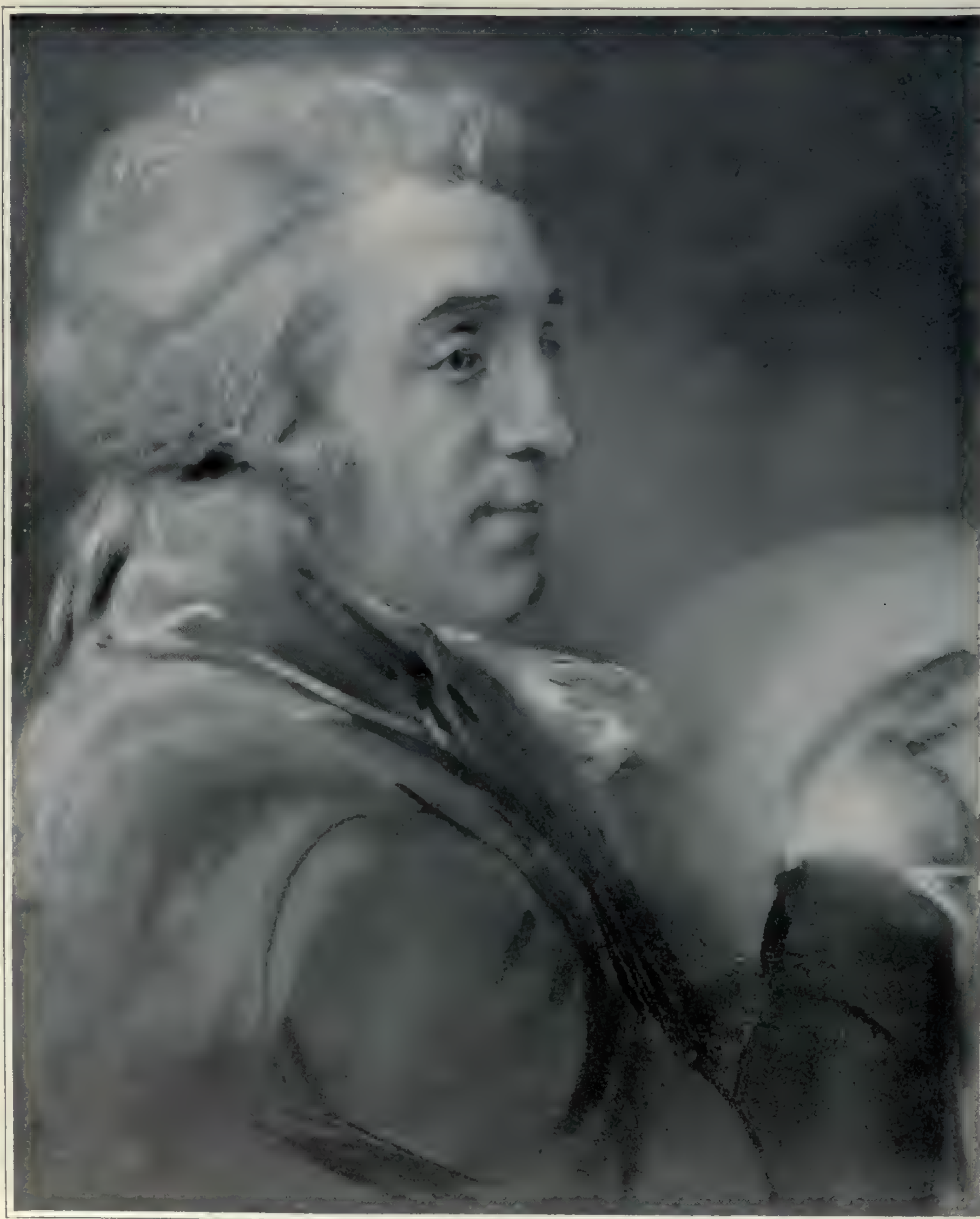


Photo Wickmer (Londres).

JOHN RUSSELL. — WILLIAM FADEN, BEAU-FRÈRE DE L'ARTISTE

(Appartient à l'arrière-petit-fils de l'artiste)



Photo Wickner (Londres).

JOHN RUSSELL. — Mlle WINIFRED EGAN

(Collection de M. le Dr Allt)

crayon Conté pour donner plus de puissance au pastel. Son défaut est que l'on sent l'effort pour obtenir l'effet.

On ne doit pas le confondre avec William Hamilton (1751-1801), peintre de portraits et d'histoire, qui s'adonna aussi au pastel. C'est un talent protéiforme. Ses pastels ont une étrange ressemblance avec les œuvres de Romney, non qu'il l'imite ou puisse imiter au pastel sa techniqne sans pareille, mais il obtient, avec le grain du papier, des effets que Romney obtenait avec sa toile; il étend aussi ses couleurs par petites surfaces, d'une manière large et facile; les types sont semblables.

Peter Romney (1743-1777) imite son frère George, tant à l'huile qu'au pastel. Protégé de Lord John Clinton et de Lord Pelham, il a laissé de nombreuses œuvres à Cambridge, Ipswich et Stockport. Ses œuvres sont fortement empreintes de la technique de son aîné, et un peu de son génie. Il diffère d'Hamilton par les rougeurs violacées de ses ombres, beaucoup plus prédominantes que chez cet artiste.

William Peters (1742-1814) est un amateur de génie, un des plus charmants artistes de l'Angleterre. Ses tableaux à l'huile, inspirés d'abord de Reynolds, puis de l'École française, nous rendent la fraîcheur vive de la campagne anglaise. Comme pastelliste, on peut placer Peters au rang des Hamilton, des Humphtey et des Cosway. Il étend le pastel avec l'aisance de l'amateur qui peint pour le plaisir, d'une manière élégante, molle et langoureuse. Ses pastels sont vaporeux, d'une transparence légère, mais un peu floue. Sa technique est défectueuse : mais s'il n'a pas la force, il a la grâce, et il peint avec volupté ses belles paroissiennes, qui ont peu de secrets pour lui. Peters eût été un des parfaits abbés de la Cour de Louis XV.

Nous arrivons à deux grands artistes étrangers qui s'établirent en Angleterre, en firent leur patrie d'adoption, et s'assimilèrent parfaitement l'art anglais. Je veux parler de Cipriani et d'Angélica Kauffman.



Photo Walker (Londres)

DANIEL GARDNER. — Mme PAULET
(Collection de M. le colonel Malthus)



M. W. PETERS. — ÉLISABETH PHELPS, MINIATURISTE
(Collection de M. Phelps)

Les œuvres de Jean-Baptiste Cipriani (1727-1785) sont pleines de grâce et d'une fantaisie charmante, son invention est pure. Ses femmes sont d'une élégance exquise, et ses enfants, et ses Amours sont rivaux. C'est un maître de la forme, d'une ligne limpide et charmante, dont l'exemple a fortement influencé les peintres et dessinateurs anglais. Il emploie souvent l'aquarelle rehaussée de pastel pour obtenir d'élégants effets.

Les pastels d'Angélica Kauffman (1749-1807) sont gais et agréables de coloris; le dessin est parfois faible; ces pastels révèlent l'influence très marquée de la Rosalba, on serait tenté parfois de les attribuer à la grande Italienne; Angélica Kauffman mérite une place honorable parmi les pastellistes par la douceur un peu germanique, l'élégance et le fini de ses œuvres; il lui manque la vigueur pour la placer au tout premier rang.

D'autres femmes, qui s'adonnèrent au même genre, auront naturellement les défauts de leur sexe, principalement la faiblesse de l'exécution et la mignardise, mais elles ont du charme et ne sont pas sans valeur :

Frances Reynolds (1729-1807), la sœur de Sir Joshua, a laissé des pastels de couleur, d'exécution forte. Son œuvre pastiche un peu l'œuvre du maître, dans la maison duquel elle vivait. Sans être des chefs-d'œuvre, ce sont des tableaux honorables, et, à les considérer, on comprend difficilement les jugements sévères des contemporains à son égard.

Lady Bell (17(?)-1825), sœur de William Hamilton, est élève de Reynolds et de son frère. Ses pastels sont remarquables d'exactitude, d'expression, et ne manquent pas de vigueur.

Le pastel de Catherine Read (17(?)-1778) est bien dessiné, bien composé et d'une plaisante expression naturelle.

Une véritable artiste, qui aurait été une grande artiste si



WILLIAM HAMILTON. — Mme LA TOUCHE
(A Edward J. Duveen)



WILLIAM HAMILTON. — Mme HARTLEY DANS LE RÔLE DE *Jane Shore*
(A Edward J. Duveen)



Photos Wickmer (Londres).

SIR HENRY RAEBURN. — Mme PATTERSON
(A M. Glen)



SIR HENRY RAEBURN. — H. J. PATTERSON
(A M. Glen)

elle eût été moins maniérée et si son dessin eût été un peu plus ferme, c'est Lady Diana Beauclerck (1734-1808), au style vif, plein d'imagination et d'invention.

D'autres dames du monde nous ont laissé des pastels charmants :

Lavinia, comtesse Spencer; Albinia, comtesse de Buckinghamshire; la comtesse Totte, Mary de Villebrune.

Il faut citer aussi Miss Georgina Shipley, élève et amie de Reynolds, et Mary Black, professeur à la mode à cette époque, qui a transcrit au pastel les chefs-d'œuvre de Sir Joshua. Miss Mary Benwell (Mrs. Code), qui faillit être élue membre de l'Académie.

D'autres artistes se sont fait ailleurs un nom, mais ont laissé une œuvre de pastelliste qui vaut d'être rappelée :

C'est le graveur John Raphaël Smith, à l'art fin et serré, d'une couleur influencée par Morland, d'une belle technique, manquant cependant trop souvent de transparence.

C'est Gainsborough-Dupont, artiste sans inspiration, mais bon dessinateur et bon coloriste, et habile en tous genres. Ses pastels, rares, ont été souvent attribués au grand Gainsborough, dont il est le neveu et l'élève. Sa technique n'a rien des qualités extraordinaires du plus grand des génies de l'École anglaise ; mais la couleur est fine, légère et d'un art indiscutable. Il procède par séries de traits juxtaposés, imitant la manière de l'oncle dans ses portraits.

Nous finirons par George Harlow (1787-1819) et Masquerier (1778-1855), qui ne peignirent qu'au début du XIXe siècle, mais qui semblent inséparables de cette période.

Harlow suit de très près Lawrence. Masquerier, dont la longue carrière a dépassé le milieu du siècle dernier, a interprété au pastel, d'une manière parfaite, les deux maîtres ses modèles, Lawrence et Raeburn : il a vraiment suivi l'inspiration des maîtres du XVIIIe siècle. Constable lui-même a exécuté des pastels au début de sa carrière.



WILLIAM RUSSELL. — MADAME JESSON
(Collection de M. Thomas Jesson)



Photos Wickmer (Londres).
JOHN CONSTABLE. — LA BELLE-SŒUR DE L'ARTISTE
(Collection de M. Sée)

Il faut connaître les noms de George Chinnery, « le suave et sauvage pastelliste irlandais à la manière de Hoppner » ; de Jean Alexandre Gresse (1741-1794), le fameux « j'engraisse », le commensal et protégé de George III ; de James Ferguson (1710-1776), pastelliste écossais, aux ombres verdâtres; de John Milbourne, élève et imitateur de Cotes; de William Hobday, de Daniel Dodd, au dessin correct et maniéré ; de John Alefounder, dont Bartolozzi a gravé l'œuvre; de Johann Kauffman, qui a imité sa fille; de William Russell, qui a imité son père; de Samuel Cotes, qui a imité son frère ; de Lawranson, de Christopher Pack, élève de Reynolds; d'Edward Francis Cunningham, pastelliste inspiré de l'Ecole française ; de l'Ecossais George Willison, de Henri Singleton et de G. S. Newton.

Plusieurs de ces portraitistes charmants sont peu connus, même en Angleterre, et leurs œuvres ont été attribuées, pendant longtemps, à des noms plus marquants. Pendant longtemps aussi, d'aucuns ont feint de considérer le genre du pastel comme un petit genre ! Ces temps ne sont plus, la postérité a revisé ces jugements, elle a remis ces artistes à leur véritable place ; c'est notre époque, si décriée, qui s'est aperçue la première de cette chose fort simple : qu'il arrive aux petits-maîtres d'être des maîtres.

R.-R.-M. SÉE.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 118 LES ARTS Octobre 1911



J.-E. LIOTARD. — L'IMPÉRATRICE MARIE-THÉRÈSE (1762)
(Nouveau Musée de Genève)

J.-E. LIOTARD



Il y avait au collège de Genève, en l'année 1712, un enfant d'un caractère vif, d'une figure originale, meilleur camarade que bon écolier, dont les cahiers offraient un mélange de figures tracées à la plume ou au crayon, et de thèmes ou de passages latins. » Parfois il s'amusait à crayonner les portraits de ses camarades et, « quand la ressemblance s'y trouvait, celui qui venait de poser obtenait, au moyen d'une pièce de trois sols, le chef-d'œuvre qu'il emportait ensuite dans sa famille ».

Cet enfant s'appelait Jean-Étienne Liotard. Son père, chassé de France — de Montélimar — par la Révocation de l'Édit de Nantes, était venu se réfugier à Genève. Ce protestant fit grise mine aux crayonnages de son fils, puis il se laissa fléchir : il lui donna un maître de dessin, Gardelle, le frère du portraitiste, dont il y a beaucoup d'œuvres à Genève et dans les environs. Un séjour à Paris dans l'atelier du graveur Massé ; une tentative malheureuse pour obtenir le prix de l'Académie avec un tableau d'histoire, *David au Temple ;* puis, dit-on, suivant le conseil de Lemoine, la volonté de ne peindre désormais que d'après nature, la vocation bien déterminée de ce jeune artiste, Français par sa race, analyste par son éducation religieuse, précis par la nécessité de son métier de graveur, en un mot son goût désormais fixé pour la vérité et le portrait, art de vérité. L'occasion l'entraîne à la suite du marquis de Puysieux, ambassadeur de France à Naples, et fait de lui, comme de tant d'autres, un pèlerin de l'art antique. Une rencontre de hasard, à Florence, fait de lui le compagnon de jeunes Anglais, Lord Bessborough et d'autres, qui l'entraînent, sur leur yacht, en Orient...

Un mois plus tard, ils s'embarquent à Naples, et le navire qui les emporte touche Caprée, Messine, Syracuse, Malte, les Cyclades, posées sur la mer comme de blanches mouettes, où abordèrent autrefois les héros de l'Odyssée et les Phéniciens hâbleurs et les portulants qui, aux mêmes heures, aux mêmes saisons, tendirent leurs voiles aux mêmes rythmes des vents. Mais Liotard préfère aux beaux contes la réalité précise et contemporaine. En cela il est bien de son pays, et il appartient à la race de ces Genevois dont parle Sainte-Beuve, et « qui ont finesse, modération, une certaine tempérance, l'analyse exacte, patiente, plus de savoir que d'effet, plus de fond que d'étalage, et qui excellent à observer, à décrire les mécanismes organiques, physiques, psychologiques dans un parfait détail ». De son crayon précis, il note, écrivant souvent en marge les indications complémentaires, le costume des habitants dans les terres que son bateau accoste. Il n'évoque pas Ulysse, Nausicaa, Achille, Pyrrhus, fils d'Hector ; mais il croque sur son album, à Paros, la signora Lenetta Shepri, marchant au bord de la mer, comme une figure de printemps, avec son voile jeté sur la tête, son corselet brodé, sa mantille de mousseline et ses bas blancs aux jarretières rouges ; à Chio, Madame Vestali et son énorme bonnet blanc ; une autre femme, petite veste et jupe courte, grand bonnet tout uni ; la signora Maroudia, avec son collier d'or, son tablier de dentelle, ses bas rouges brodés d'or et ses souliers d'argent. Il y a de la naïveté et de la transparence dans ces dessins. Ces petites personnes évoluent dans une ambiance de

Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — L'IMPÉRATRICE MARIE-THÉRÈSE (1750)
Émail d'après le portrait de 1744
(Nouveau Musée de Genève)



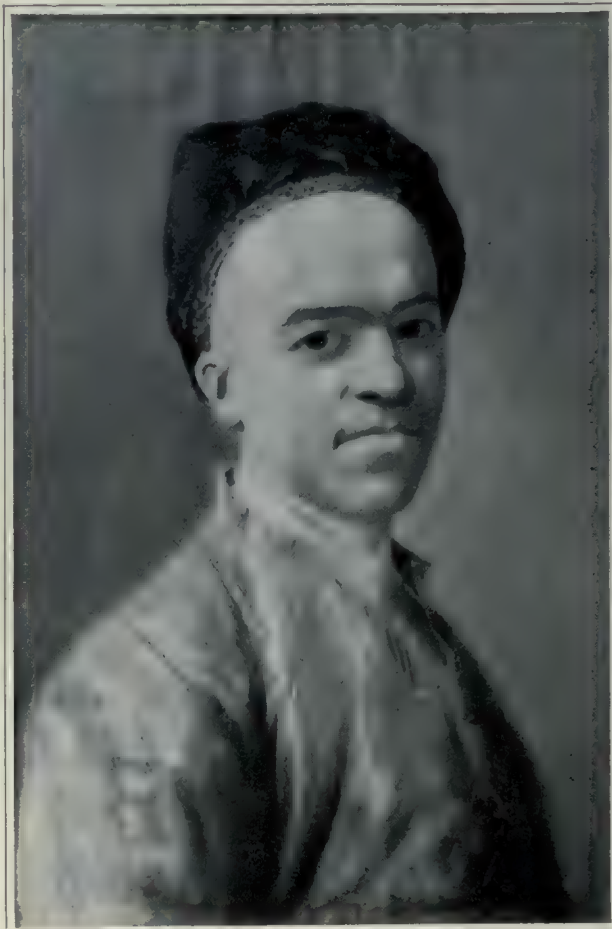
Photo Braun & Cie.

J.-E. LIOTARD. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
(Pastel acheté par le duc de Richelieu à Lyon en 1747)
(Musée de Dresde)



J.-E. LIOTARD. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
Pastel vers 1749
(Nouveau Musée de Genève)

tout à la fois la naïveté et la ruse d'Agnès, qui tiennent de l'enfant et de la femme, dont l'ingénuité perverse promet toutes les surprises à moins qu'elle ne réserve toutes les déceptions, il les a vues avec humour, empêtrées dans leurs vêtements; le visage émerge avec des traits poupins, presque toujours les mêmes, qui feraient croire que l'artiste n'a pu voir ce visage habituellement dissimulé sous les voiles. Peut-être a-t-il voulu indiquer que là-bas le visage ne s'éclairait presque jamais de cette translucidité que la culture de l'esprit semble prêter au masque humain, que jamais il ne s'illuminait du feu d'une lampe intérieure, que l'essentiel pour ces femmes n'était pas de paraître intelligentes, mais belles, d'une beauté placide, animale. Cependant, il en est deux qui m'*alarment* davantage, comme on eût dit au XVIIIe siècle : Madame Péleran et une « dame de Constantinople ». Chez la première, il y a un je ne sais quoi de piquant qui trouble et qui agace, et dont on ne se rend pas compte au premier instant. A bien regarder, je crois que cela tient à des contrastes qui nous paraissent étranges aujourd'hui, mais qui étaient approuvés par la mode autrefois. Imaginez une amazone... en vertugadin, une robe à panier qui semble plus faite pour la révérence que pour le galop rythmé; un stick souple pour cingler la bête qui se cabre; au-dessous du panier, des jambes que l'on devine souples, sveltes, nerveuses, malgré l'abondance de l'étoffe qui les recouvre; planté là-dessus, un beau buste, avec les trois étages du parfait contentement, les manches laissant à découvert les bras un peu maigres et gantés, le fichu menteur croisé, l'échancrure du col laissée nue, la chair du cou qu'un ruban noir rend plus précieuse et, tout au sommet de cette lumière qui vibre, vive et légère comme l'air marin. Elles se caractérisent dans un geste, une attitude précieuse, comme il doit en être de femmes qui meurent d'envie d'être vues et qui, ayant quitté leurs voiles, sont offusquées et un peu inquiètes de l'être. J'admire la souplesse avec laquelle Liotard suit la forme, note la gaucherie de ces costumes faits pour le repos du harem plus que pour la démarche, et le ruissellement des satins, des soies et des mousselines d'or au soleil. Tandis que dans certains croquis de paysannes suissesses, vues dans un jour plus brutal, moins chatoyant, son crayon se fait robuste, précis, ici la sanguine semble trembler comme une vague lumineuse, elle s'amuse, se délecte à effleurer les damasquins, s'écrase dans les plis d'ombre, se fait subtile pour exprimer la trame aérienne d'une gaze lamée d'or, molle pour la caresse d'une fourrure, coruscante pour l'éclat d'une boucle métallique, toujours suit de près ou de loin le corps de la femme, l'enveloppe de vêtements trop somptueux pour qu'on y pense, et cependant montre que le peintre y pense, suggère plus qu'elle ne définit, évoque plus qu'elle ne souligne l'abandon de l'Orient, des félicités de houris, dans un rien de démarche, une ébauche de geste, un morceau de nu avivé d'un bijou, l'échancrure d'un col, un rang de perles rouges, un ruban noir posé à même sur la fleur de la peau, le galbe d'une culotte ample conduisant les regards et les retenant au luxe d'un soulier brodé, d'une babouche que l'on quitte d'un petit coup nerveux, pour danser sur les tapis ou s'allonger sur un divan. Ce qui amuse visiblement Liotard, c'est le costume, ses attaches, ses *patrons,* le libre jeu d'une tunique sur une jupe, le flottement d'une écharpe, plus que le corps qu'ils recouvrent. Ces petites Orientales, ces êtres où il y a



J.-E. LIOTARD. — SON PORTRAIT PAR LUI-MÊME
Pastel vers 1756
(Nouveau Musée de Genève)



Photo Hanfstaengl (Munich)

J.-E. LIOTARD. — LA BELLE CHOCOLATIÈRE
Pastel (1745)
(Musée de Dresde)

longue figure, un petit visage aux yeux bien arqués, au nez frémissant, aux lèvres rouges, enfin un chapeau chinois abritant à peine la vue directe, à la fois timide et provocatrice : telle est Madame Péleran, la femme du consul de France à Smyrne, qui s'habille encore à l'européenne, mais regarde déjà à l'orientale, comme si son visage était voilé, et la mobilité des yeux l'unique manière de traduire la vivacité de ses impressions. Au contraire, *une* « Dame de Constantinople » n'est-elle pas, des pieds à la tête, *la* Dame de Constantinople, dans le costume somptueux et souple, dans les babouches, dans la ceinture à disques de métal, dans la jupe de gaze, dans l'opulence accordée du manteau de velours, des bijoux et des formes épanouies où l'on pressent l'empâtement, dans la pose nonchalante, la main pendant au long des coussins, l'autre mollement repliée dans la ceinture, les genoux que l'on devine croisés l'un sur l'autre, et le regard oblique, prometteur et inquiet ?

Les petites Chypriotes, les femmes de Chio, avaient amusé Liotard. Celles de Constantinople l'ont visiblement séduit. Le costume l'intéressait, il veut maintenant révéler le corps humain ; il y a plus de sensualité dans sa manière d'appuyer le crayon. Ce n'est plus un élève qui s'attache à la nature, mais un petit-maître qui s'attendrit, un homme qui, au cours de ses voyages, ayant rencontré une terre de prédilection, s'y arrête, s'y attarde et veut y rester. Lord Ponsonby, ses compagnons de route s'embarquent et reviennent en Europe, et lui, Liotard, s'établit dans sa petite chambre de Péra, et il ne désespère pas, lui protestant, dont la religion est hostile à l'art qu'il pratique, de faire le portrait de tous ces bons mahométans, à qui le Koran interdit toute image de l'homme et de la femme. Il s'habille à la turque, il porte le turban, la longue robe ; connaissant mieux les usages de cette société, familier de ceux qu'elle a séduits comme lui, il atteint les palais fermés en passant par les consulats, les dignitaires en entrant dans l'intimité des banquiers ; protégé par M. Levet, un négociant établi à Constantinople, par le consul anglais, par le comte de Bonneval ; prêt à aller, si l'on veut, « le vendredi à la mosquée, le dimanche à l'église », il évolue librement parmi les gardiens du sérail — que n'y est-il entré ? — il croque sur son album les nains, les jardiniers impériaux, les janissaires, tantôt écroulés sur les ottomanes, les jambes croisées, la lippe pendante devant les pipes d'opium, tantôt se réveillant tout à coup de leur ennui, redressés, majestueux, prêts à conquérir le monde, la botte éperonnée sortant du manteau pour monter à l'étrier ; il pénètre dans les boutiques d'Arméniens et de Juifs, chez des Circassiennes, des brodeuses penchées sur la toile blanche du métier, qu'elles piquent de leurs laines de couleur ; il dévoile les Turques, il est même sur le point d'épouser l'une d'elles, la charmante Mimica. C'est alors que le prince de Moldavie le fait venir à Jassy...

Ainsi la vie de Liotard s'arrange comme une comédie, avec de jolis costumes, des péripéties, des revirements, de brusques départs où la vraisemblance n'a que faire. Le hasard tient en apparence les fils de cette destinée qui se déroule au gré des rencontres comme la trame d'une fantaisie composée par un maître de ballet. Et Liotard n'en apparaît-il pas, avec sa longue barbe et son turban, comme le héros chimérique, un peu ridicule tant il est heureux, tant il est flatté par la fortune, tant les événements ont de bonne grâce à ne pas le secouer ? Genève, Paris, les rues de Florence, rencontre fortuite du chevalier Ponsonby à la terrasse d'un café ; projets formulés devant un sorbet à la vanille, départ sur une blanche caravelle, à travers la mer bleue ; les Cyclades l'appellent, l'Orient le retient ; et voilà qu'au moment précis où l'Orient exquis des confitures et des falzars menace de se transformer pour lui en un Orient lamentable de misère et de vieille femme, un prince de Moldavie, le prince d'un de ces pays de fantaisie qui essaient, parfois avec bonheur, de concilier la nonchalance et l'astuce, un prince d'opérette l'appelle et lui demande son portrait. La vie s'arrange comme une féerie : pourquoi ne pas la considérer ainsi et ne pas garder dans la réalité les costumes, les révérences, les salamalecs qui font si bien, détachés en couleur sur la toile de fond d'un théâtre ?...

Il traverse la Transylvanie et la Hongrie, il arrive à Vienne. L'impératrice Marie-Thérèse lui demande son portrait : elle s'y montre dans la beauté opulente et déjà lourde de ses vingt-sept ans, où l'on pressent l'empâtement du portrait de 1762 ; un bout de modestie, un rang de fourrure donnent un éclat piquant à la chair savoureuse ; les cheveux, peu abondants, mais poudrés et floconneux, encadrent à merveille le teint rose du visage, le regard direct, les lèvres bien dessinées et rouges. Toute la cour est séduite : Liotard a fait le portrait de Sa Majesté ! La Cour veut son portrait par Liotard ; entre temps, il se représente lui-même, habillé à la turque, dans le pastel qui est au Musée des Offices ; il représente aussi la Belle Chocolatière, cette soubrette qui deviendra la comtesse Dietrichstein, et, dans une échappée à Venise, le comte Algarotti, qui écrira de lui : « C'est un Holbein en pastel. » Peut-être est-ce en souvenir de Venise qu'en 1746, de passage à Genève, il habillera Madame Boëre, qui posa devant son chevalet, comme une Vénitienne de Longhi, ayant jeté sur ses cheveux un petit tricorne et sur le mantelet de taffetas blanc un zendaletto de dentelle noire. Mais Venise n'est qu'une fugue ; voici Liotard de nouveau à Vienne. Il a dû reproduire ses pastels en miniatures ; c'est ainsi qu'il a répété le portrait de Marie-Thérèse ; c'est alors ou dans ses voyages de 1762 et de 1774 à la cour d'Autriche qu'il a dû exécuter toutes les miniatures qui se trouvent encore dans les demeures impériales et que M. Alfred Windt énumère dans son catalogue. A les étudier en détail, on retrouvera le signalement exact de beaucoup de grands portraits disparus ; on y verra également que Liotard s'estimait heureux, non pas seulement de se répéter lui-même, mais de copier les originaux d'autres artistes, et l'on y relèvera entre autres le nom d'Anna Boleyn, d'après Holbein.

Après Vienne, la Hesse, et après Darmstadt, Lyon, où il dessine avec ses crayons de pastel un portrait charmant de sa nièce, Mademoiselle Lavergne, cette jolie jeune fille pour qui la lecture n'est qu'un prétexte à maintiens ; une courte apparition à Genève et puis Paris de nouveau, où il revient en maître, non plus en élève. Il a dans son bagage les dessins de Turquie, des pastels, des miniatures en émail. Il garde la longue barbe et le turban qui lui ont si bien réussi à Vienne. Pourquoi ne ferait-il pas la conquête de Paris ? Les historiographes genevois exaltent le triomphe de leur compatriote à Paris. A les en croire, la Reine, le Roi, la Cour, bourgeois, nobles, mondains et demi-mondains, gens de toute catégorie, de toute condition, font un pont d'or à Liotard ; les jolies femmes se déploient autour de lui comme un éventail de couleurs vives et font l'assaut de son atelier dans la rue de la Corderie : il ne peut sortir, comme le Rica des *Lettres persanes*, sans que les gens ne se mettent aux fenêtres pour le voir passer ; il entretient une couturière à la mode, Raymond, dont il aura une fille. Tout le monde chuchote : « Liotard, avez-vous vu Liotard, a-t-il fait votre portrait ? » On assure qu'il mène grand train, qu'il gagne trente mille livres par an, qu'il refuse d'aller chez ses modèles, bref qu'il tâche par ses exigences de ressembler à La Tour, le pastelliste à la mode. Le maréchal de Saxe pose devant le



J.-E. LIOTARD. — LE MARÉCHAL DE SAXE
(Pastel acheté à Lyon en 1745 par le duc de Richelieu)
(Musée de Dresde)

peintre genevois, qui obtient par lui d'être présenté à la cour. « Le Roi, écrit le duc de Luynes dans ses Mémoires, en octobre 1749, le Roi alla le jeudi à Versailles, comme je l'ai déjà marqué ; il y arriva à une heure après-midi, avec M. le Dauphin. Madame la Dauphine alla le recevoir à la descente de son carrosse. Sa Majesté entra chez Madame la Dauphine, où on lui fit voir les portraits faits par le nommé Liotard, peintre habile ; c'est un François *(sic)* qui a été à Rome et dans plusieurs cours étrangères, et entre autres à Constantinople ; il a conservé l'habillement turc et la barbe. Il a peint Madame Infante, Mesdames toutes trois et l'infante Isabelle. Tous ces portraits sont fort bien, excepté celui de Madame Victoire, dont le Roi ne fut pas aussi content ; il a fait aussi un portrait de Madame la Dauphine, mais qui n'a pas réussi. C'était dans le temps qu'elle partit pour Forges qu'il commença à la peindre. »

Les Mémoires de Luynes ne sont donc pas affirmatifs sur le succès de Liotard. J'ai voulu savoir si le prix qu'on mettait à ses œuvres était aussi élevé que celui des pastels de La Tour, et j'ai consulté la Correspondance générale de la Maison du Roi et les Comptes des Menus-Plaisirs. Il y a une disproportion entre les on-dit et la réalité. Vraiment, ce Genevois excelle à jeter de la poudre aux yeux. On y voit que le prix moyen de Liotard est de 360 livres : ce n'est pas le prix d'un La Tour, mais celui qu'on avait coutume d'accorder aux artisans modestes, aux Mérelle, aux Vincent, aux Le Brun, qui voisinent avec Liotard dans les papiers des Menus-Plaisirs ; et c'est la mesure exacte de l'estime qu'on avait alors de son talent. D'autres papiers nous montrent Liotard se copiant lui-même, soit en pastel, soit en peinture, soit en miniature ou copié par d'autres, par exemple Le Brun, Mérelle et Vincent.



J.-E. LIOTARD. — UN HABITANT DE SMYRNE FUMANT SA PIPE, ET SA FEMME JOUANT DE LA GUITARE
Dessin (contre-épreuve). — Entre 1737 et 1740
(Musée du Louvre)

Il faut considérer dans ces documents (1) une nouvelle preuve de ce que Courajod disait dans son Introduction au Livre-Journal de Lazare Duvaux : « Les portraits de la Famille royale étaient si souvent demandés et donnés par le Roi à tant de personnes, que les artistes précédemment nommés ne pouvaient parvenir à en produire une quantité suffisante. On avait, en outre, recours à une légion de copistes. Il faut dire un mot des auteurs de ces innombrables copies qui circulent actuellement dans le commerce. Bien des tableaux perdront peut-être, devant nos indications, des attributions illustres, mais, en revanche, en acquerront de certaines. » D'autre part, il est intéressant de remarquer avec quelle désinvolture les copistes, par ordre, en usaient avec les

(1) Les relevés de la Correspondance générale et des Papiers des Menus-Plaisirs m'ont été obligeamment communiqués par M. René-Jean, conservateur, et M. Deville, bibliothécaire de cette admirable bibliothèque Jacques Doucet, à qui tous les travailleurs ont tant de reconnaissance.



Photo Braun & Cie

J.-E. LIOTARD. — LA BELLE LISEUSE (Mlle LAVERGNE, NIÈCE DE LIOTARD)

Pastel. — Lyon, 1746

(Musée d'Amsterdam)

originaux, comment des toiles de 12 deviennent des toiles de 7 1/2, des portraits en buste des portraits en pied, où la tête seule est respectée, où le reste est une improvisation de fantaisie, sans doute pour des obligations décoratives, pour remplir des panneaux ménagés par les architectes dans les galeries et les appartements...

Il ne manque à Liotard, peintre turc, pour être peintre français, que la consécration de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Il est venu à Paris, pour la deuxième fois, en 1748 ; il en est reparti en 1753. Sa candidature a donc dû se produire entre ces deux dates extrêmes. Si l'on consulte les procès-verbaux de l'ancienne Académie royale, aux années comprises entre 1748 et 1753, on ne trouve pas une seule fois mentionné le nom de Liotard. Cela n'est pas étonnant, si l'on connaît la procédure employée pour les élections des agréés : procédure extrêmement discrète, qui tendait à sauvegarder les droits et l'amour-propre du candidat. Il est probable que, suivant l'usage, Liotard aura sollicité un peintre, officier de l'Académie royale, nous ne savons pas lequel ; que cet officier aura proposé Liotard à l'Académie sans déclarer son nom ; qu'une délégation de l'Académie, après examen de ses ouvrages, aura décliné sa candidature. C'est ce qui semble ressortir d'un passage de l'*Abecedario* de Mariette : or Mariette, qui fut élu associé libre de l'Académie le 19 octobre 1750, devait être bien renseigné sur ce qui se passait et ce que l'on pensait à l'Académie. Écoutons-le. Il résume la vie de Liotard, ses origines, ses voyages en Italie, en Orient, à Vienne, et il ajoute : « Il ne tarda pas à revenir à Paris, dans l'espérance de n'y être pas moins accueilli qu'il l'avait été dans tous les endroits où il s'était présenté ; mais il lui en fallut bien rabattre. On estima ses pastels pour ce qu'ils valaient ; on les trouva secs et faits avec peine ; la couleur tirait presque toujours sur celle des pains d'épice ; de plus, ses têtes parurent plates et sans rondeur, et, si la ressemblance y parut assez bien saisie, on crut reconnaître que cela ne venait que de ce qu'il avait plutôt pris la charge que la véritable forme des traits qu'il imitait. L'Académie royale, dans laquelle il aurait fort désiré d'être admis, lui fit sentir qu'elle n'y était pas disposée. Il prit sur cela son parti et se fit recevoir dans l'Académie des maîtres peintres, et, après un séjour de quatre années à Paris, il passa en Angleterre... »

Voilà qui est dur, mais qui concorde malheureusement avec d'autres témoignages. On n'estimait pas le talent de Liotard à Paris autant qu'à Genève. Ce sont des choses qui arrivent. On objectera sans doute que les protestants étaient exclus des charges et des honneurs publics, qu'on a repoussé Liotard pour une misérable question de religion, que c'est là une preuve d'intolérance, etc., etc. Plus on connaît l'ancien régime, plus on s'aperçoit combien alors on était d'une extrême largeur d'idées, et que l'on pénétrait à Versailles plus facilement qu'aujourd'hui à l'Élysée. Roslin, peintre suédois, de la religion luthérienne, fut agréé de l'Académie royale en 1753, ainsi que Lundberg et Rouquet, peintre en émail, « de religion prétendue réformée ». Si Liotard avait occupé, à la cour de France, la situation que l'on veut bien dire, si l'estime qu'on y avait de lui n'avait pas été inférieure à celle qu'il avait de lui-même, nul doute que le Roi ne se fût pas arrêté à des considérations confessionnelles et eût consenti, de bon gré, à lever pour Liotard l'interdiction levée en faveur de Lundberg, Rouquet et Roslin. En tout cas, il est fort amusant qu'à plusieurs reprises le peintre turc se soit trouvé en compétition avec Roslin ; et nous verrons plus tard, à Vienne, l'impératrice Marie-Thérèse, de même que l'Académie royale de France, préférer Roslin à Liotard.

Liotard se retourne du côté de l'Académie de Saint-Luc. A l'exposition qui s'ouvrit le 2 février 1751, dans une des salles des Grands-Augustins, il envoie sept morceaux en pastel, sur des toiles de 12.

75. *Le portrait du Roi.* — 76. *Le portrait de Madame la Dauphine.* — 77. *Le portrait de Madame Adélaïde.* — 78. *Le portrait de Madame Victoire.* — 79. *Une tête pour l'Académie.* — 80. *Une figure turque.* — 81. *Une liseuse.*

J'ignore où se trouve le portrait du Roi. Celui de la Dauphine, c'est-à-dire, en 1751, de Marie-Josèphe de Saxe, deuxième femme du Dauphin de France, existe au musée d'Amsterdam, dans la collection Liotard ; il est probable d'ailleurs que c'est là une réplique du portrait original, puisque Liotard avait l'habitude de conserver une réplique de chacun de ses portraits ; ceux de Madame Adélaïde et de Madame Victoire nous sont inconnus ; la tête pour l'Académie, la figure turque, ce sont là des indications vagues ; enfin, la *liseuse*, c'est le portrait de Mademoiselle Lavergne, sa nièce, exécuté à Lyon en 1746, en double : un exemplaire se trouve actuellement à la Galerie de Dresde ; l'autre appartient au Musée d'Amsterdam. Il faut, pour retrouver le signalement exact de portraits disparus, s'aider des estampes, des miniatures et des textes. Le portrait du Roi a été gravé par Petit et par Vispré ; dans la première gravure, Louis XV porte une armure avec la décoration du Saint-Esprit ; dans l'autre, il porte un habit et un tricorne passé sous le bras gauche. Cela nous ferait supposer qu'il y a eu deux portraits du Roi par Liotard. Aucun dépouillement sérieux des miniatures n'a été tenté jusqu'à ce jour. Enfin, les textes nous donnent l'opinion des contemporains sur ces portraits, mais non pas une indication précise. A part le fragment des Mémoires du duc de Luynes, que j'ai cité plus haut, voici un passage du *Journal économique* (mars-avril, 1751, p. 85-100), relatif à l'envoi de Liotard à l'Académie de Saint-Luc en 1751 : « Les pastels ont été admirés, et l'on a été surtout charmé d'une *Liseuse* et d'une *Sultane*, qui sont des morceaux achevés pour l'expression et le fini. » D'autre part, l'auteur d'une *Lettre sur les tableaux de l'Académie de Saint-Luc exposés aux Grands-Augustins en 1751*, s'exprime ainsi : « mais ce qui frappe le plus, ce sont les portraits du Roi et de Madame la Dauphine, de Madame Adélaïde et de Madame Victoire ; on y admire, avec un plaisir mêlé de respect, les traits de Sa Majesté, la grandeur et la bonté, ses principaux attributs et ceux de son auguste famille. Ces respectables portraits sont de M. Liotard, de même que la *Charmante Liseuse.* » L'article, en somme, est aussi élogieux.

A l'exposition de l'Académie de Saint-Luc, qui s'ouvrit le 15 mai 1752, dans une salle de l'Arsenal, cour du Grand-Maître, Liotard, « peintre du Roi, conseiller de l'Académie », nous dit le catalogue, envoyait :

57. *Le portrait du Roi.* — 58. *Madame la Dauphine.* — 59. *Madame Infante.* — 60. *Madame Henriette* — 61. *Madame Sophie.* — 62. *Madame Louise.* — 63. *L'infante Isabelle.* — 64. *Le maréchal comte de Saxe.* — 65. *M. le maréchal D. L. F.* — 66. *M. de S. S.* — 67. *M. le marquis de S.* — 68. *Mademoiselle de Paully.* — 69. *Le portrait de l'Auteur, en grand.* — 70. *Mademoiselle Jaquet.* — 71. *Une tête de Vierge.* — 72. *Une Vénitienne.* — 73. *Un petit tableau qui représente une dispute pour des marrons.* — 74. *Un portrait en miniature et son pendant dessiné. (Ces deux tableaux sont sous le même numéro.)* — 75. *Le portrait de l'Auteur en émail.* — 76. *Dix dessins faits en Turquie.* — 263. *Un portrait d'une Dame prenant du chocolat.*

Liotard se prodiguait. Il se répétait même. Nous retrouvons dans cette énumération au moins deux numéros déjà exposés en 1751. Le catalogue ne précise pas, comme en 1750, s'il s'agit de peintures ou de pastels. Du moins, dans le compte rendu du *Journal économique* (1752), on trouve



J.-E. LIOTARD. — MADAME BOÈRE, DE GENÈVE
Pastel (1746)
(Rijksmuseum. — Amsterdam)

un complément d'information à cet égard. Après avoir déclaré que « le règne du pastel, qui devient si fort en vogue, annonce la décadence de la peinture à l'huile », l'auteur de l'article ajoute : « Ce triste présage ne nous empêchera pas de rendre la justice qui est due aux talents des artistes de ce genre. Ceux qui ont le plus mérité les suffrages du public sont : M. Liotard, dont les principaux morceaux ont été une *Tête de Vierge*, le portrait de *Mademoiselle de Paully* et le sien propre. » Pour ce qui est de Madame Infante et l'infante Isabelle, nous avons vu que le duc de Luynes les trouvait « fort bien », tandis qu'il déclarait : « Le portrait de Madame la Dauphine n'a pas réussi. » Le portrait de Madame Henriette, sœur du Grand Dauphin, a été gravé et imprimé en couleurs par Vispré. Celui du maréchal de Saxe est au musée d'Amsterdam, dans la collection Liotard : c'est probablement la réplique de l'original, qui est à la Galerie de Dresde et qui a été acheté à Lyon en 1743, par le duc de Richelieu. Le portrait de l'Auteur en grand doit être le pastel représentant Liotard avec une barbe, qui est au musée de Genève. Les dessins faits en Turquie sont peut-être ceux de la Bibliothèque nationale. Quant à la *Dame prenant du chocolat*, ce n'est pas, je crois, un pastel, mais une peinture de la collection de Lord Bessborough, en Irlande. Je n'ai pas trouvé d'indication relative aux autres œuvres exposées la même année.

Enfin, à l'exposition de l'Académie de Saint-Luc, qui s'ouvrit le 30 mai 1753, dans une salle de l'Arsenal, cour du Grand-Maître, *M. Liotard, conseiller*, n'envoyait qu'un pastel, « le portrait de M. de *** ». Ces initiales et ces astérisques nous ménagent des surprises et des découvertes.

En somme, Liotard, déçu, mécontent d'avoir dû payer la maîtrise, de n'avoir pas été agréé à l'Académie royale, passa en Angleterre. « Liotard, le peintre, est arrivé, écrit Walpole, en mai 1753 ; Liotard est Genevois, mais parce qu'il a été à Constantinople, il porte le costume turc et une barbe descendant jusqu'à la ceinture. Cela et ses prix extravagants, plus élevés que ceux qu'il demandait à Paris, lui procurent autant d'argent qu'il en désire, car il est cupide au delà de toute imagination. Ses crayons et ses aquarelles sont fort beaux, son émail est dur ; lui-même est trop Hollandais et n'admire rien autant qu'un excès



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — PRÉPARATION POUR UN PORTRAIT AU CRAYON NOIR AVEC REHAUTS DE BLANC

(Collection de M. le docteur J. W. R. Tilanus. — Amsterdam)



Photo Braun & Cie

J.-E. LIOTARD. — LA COMTESSE DE COVENTRY
(Pastel vers 1753)
(Musée d'Amsterdam. — Collection Liotard)

de fini et de retouche. » — C'est alors qu'il représente, en pastel ou en émail, la *Princesse Louise-Anne*, le *Prince de Galles*, le *Comte de Bessborough*, l'*Acteur Garrick*, et enfin cette charmante *Comtesse de Coventry*, qu'il nous montre parée d'un costume turc et rêvant, accoudée, le visage dans la main. Mais le peintre, qui prête ainsi à ses modèles sa nostalgie de l'Orient, semble vouloir justifier le jugement de Walpole, et quitte l'Angleterre pour la Hollande.

Si son talent n'avait pas trouvé son expression achevée au moment où il arrive dans la patrie de Rembrandt, je dirais volontiers que ce pays, avec ses grands et petits maîtres, l'a fortement influencé. La Hollande était à la mode au XVIII[e] siècle. On en aimait l'intimité sensuelle, violente et délicate. Chaque collectionneur voulait posséder un Metsu, un Van Goyen, un Van de Velde. Les marchands parcouraient les Pays-Bas pour le compte d'amateurs parisiens. François-Louis Colin, de Bruxelles, peintre et marchand de tableaux, installé à Paris, quai de la Mégisserie, avait la confiance du Roi, du marquis de Voyer et de Gaignat, et voyageait en Belgique et en Hollande pour y chercher les peintures et les objets d'art qu'on y trouvait alors en quantité. Madame Gersaint, la veuve de Gersaint, vendait son fonds en 1750, « parce que plusieurs personnes avaient fait des voyages en Hollande et rapporté nombre de pièces curieuses ». Helle, marchand de dessins et d'estampes, y allait souvent pour assister aux ventes importantes, sur lesquelles il a donné de curieux détails. Faut-il citer Boucher accompagnant, en 1766, l'amateur Randon de Boisset pour le conseiller dans ses acquisitions ; Desfriches, achetant des tableaux de M. Fouquet, marchand à Amsterdam ; Perronneau, exécutant des portraits à la Haye, La Tour, enfin, hôte de la famille de Tuyll, au château de Zuylen, près d'Utrecht, et faisant poser devant lui Belle de Zuylen, la future Madame de Charrière? Liotard avait un sens trop affiné des engouements dont se compose la mode et flairait trop bien le vent pour ne pas aller en Hollande, lui aussi, et tenter ce qui séduisait ses contemporains. Son goût de l'exotisme, des costumes orientaux, des turqueries, s'accordait fort bien avec les curiosités des maîtres des Pays-Bas, attentifs aux trésors des Indes mystérieuses que débarquaient les navires dans un pays où se retiraient les nababs. Il y avait d'ailleurs plus d'une similitude entre son talent réaliste et bourgeois et celui des portraitistes hollandais. A chaque page, pour ainsi dire, de son *Traité des principes et des règles de la Peinture*, il



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — PRÉPARATION POUR UN PORTRAIT AUX TROIS CRAYONS

(Collection de M. le docteur J. W. R. Tilanus. — Amsterdam)



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — MARIE-ANNE FROMAGET, FEMME DU CONSEILLER FRANÇOIS TRONCHIN
Pastel (1758)
(Collection de M. Henry Tronchin, à Bessinges près Genève)

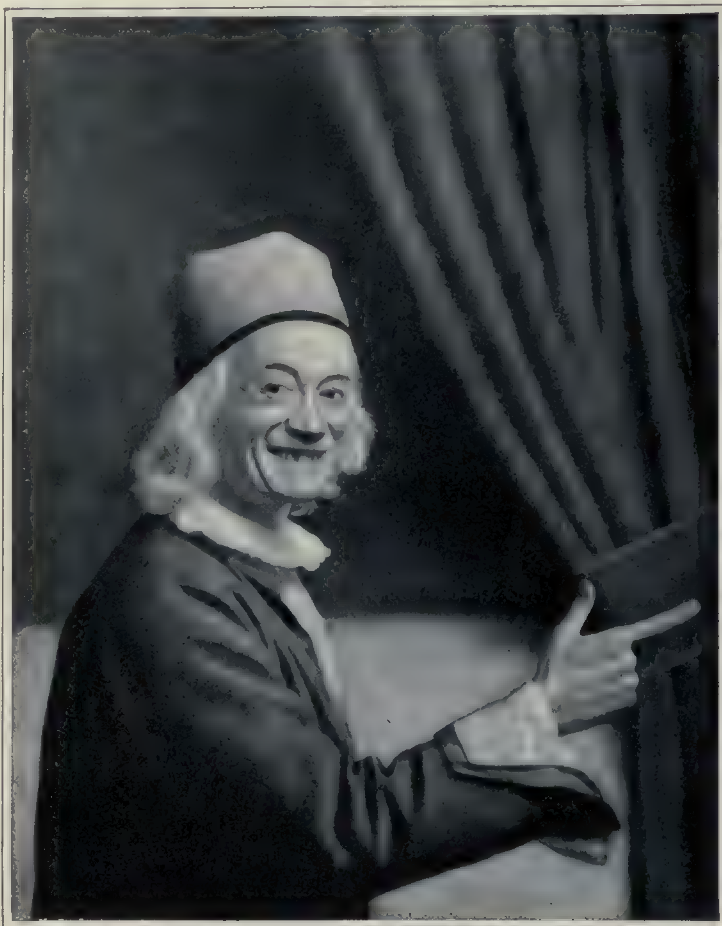


Photo Boissonnas & Cie (Genève).
J.-E. LIOTARD. — LIOTARD RIANT
Peinture (vers 1765)
(Nouveau Musée de Genève)

comtesse van Heiden, Mademoiselle Fargues, enfin, la fille d'un commerçant français établi à Amsterdam, qu'il épouse. Mais il a cinquante-trois ans, elle est beaucoup plus jeune que lui : elle peut avoir toutes les exigences. Adieu la fantaisie, les pérégrinations ; il doit couper sa barbe, la longue barbe qui avait collaboré si souvent à son succès ; il doit faire le portrait de sa belle-mère, la *Dame aux dentelles :* il se venge en emmenant sa femme à Genève.

Il passe à Paris, où il exécute (1757) le portrait de M. et Madame Favart, que nos lecteurs connaissent bien, puisque notre revue les a reproduits dans une étude sur la collection de M. Pannier. Portraicturer Madame Favart, qui portait, dans « les Trois Sultanes », un costume turc « fabriqué à Constantinople avec les étoffes du pays », et M. Favart, qui avait écrit « les Trois Sultanes », n'était-ce pas encore aller en Turquie et faire sa révérence à la femme préférée du grand chef des armées ?

Le voilà de retour dans sa bonne ville. Il achète une maison, où il installe les souvenirs de l'Orient, les tableaux, les miniatures, les curiosités rapportées de ses longs voyages. J'imagine qu'à côté des dessins d'odalisques il y avait là quelques portraits de souverains, et que si la jalousie de Madame Liotard s'éveillait devant les sanguines souples et trop nonchalantes, sa vanité de bourgeoise s'exaltait à la vue des princesses de France, d'Angleterre ou d'ailleurs, qui posèrent jadis devant ce diable d'homme dont elle était devenue la femme. Il y avait aussi en bonne place, à la cimaise, un pastel de la Rosalba, des Van Huysum, un Rembrandt. Et ne peut-on considérer Liotard, dès lors, comme un Hollandais ? Il l'était par son mariage, par sa religion même; il le devient par ses habitudes, par sa manière de voir. Un Hollandais qui va à Rome regarde le Forum comme le Marché aux poissons ; Liotard, en Turquie, en Moldavie, à Vienne, à Paris et à Londres, invoque leur exemple. Pour lui, Mieris, Gerard Dow, Van der Werff, Terburg, Delorme, sont *admirables ;* et les raisons mêmes qu'il nous propose pour légitimer son admiration peuvent nous renseigner sur l'idéal qu'il se proposait à lui-même : la nature, sans doute, mais aussi « la netteté, la propreté et le fini », en d'autres termes, la belle exécution manuelle. Les deux grands tableaux de Van der Helst, dans la maison de ville d'Amsterdam, sont pour lui des chefs-d'œuvre. Ailleurs, il vante les procédés de Van Huysum et les reprend pour son compte. Partout il se montre l'admirateur docile de ces Hollandais, à tel point qu'on pourrait le croire leur élève, si l'on ne savait qu'il était lui-même un maître au temps où il connut leurs œuvres. Mais il y avait entre eux d'autres affinités. La Hollande, comme Genève, avait recueilli à la fin du XVIIe siècle un grand nombre de familles protestantes chassées de France par la Révocation de l'Edit de Nantes : rapports de parenté, de sympathie, de convictions qui se sont continués au delà du XVIIIe siècle et que des mariages, des intérêts communs, des affaires commerciales ont précisés souvent non sans grandeur. Il serait intéressant d'étudier ces relations et le rôle joué concurremment par les banquiers hollandais et genevois, par un Cazenove ou un Necker, aux origines de la tourmente de 1789. Ce rôle, encore mal défini, n'a pas été sans répercussion sur l'histoire de l'art, puisque les grands manieurs d'argent, à défaut des nobles ruinés, sont devenus les Mécènes attentifs à toutes les manifestations artistiques. Liotard se trouve pour ainsi dire chez lui, en Hollande : il y entend comme un écho de sa ville natale. Il y fait le portrait de protestants : le prince d'Orange, la princesse Caroline sa sœur, Guillaume van Bentinck, le pasteur Chais, la



Photo Boissonnas & Cie (Genève).
J.-E. LIOTARD. — ISAAC-LOUIS DE THÉLUSSON
Pastel (1760)
(Collection de M. Maurice Duval. — Genève)

observe tout avec son œil inflexible de Genevois, avec son souci de réalisme aigu et sa volonté de ne rien embellir, sinon par le prestige du métier. Revenu à Amsterdam, le jeune Hollandais regarde les choses humbles, les êtres



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — Mme DE THÉLUSSON, NÉE JULIE PLOYART
Pastel (1760)
(Collection de M. Maurice Duval. — Genève)

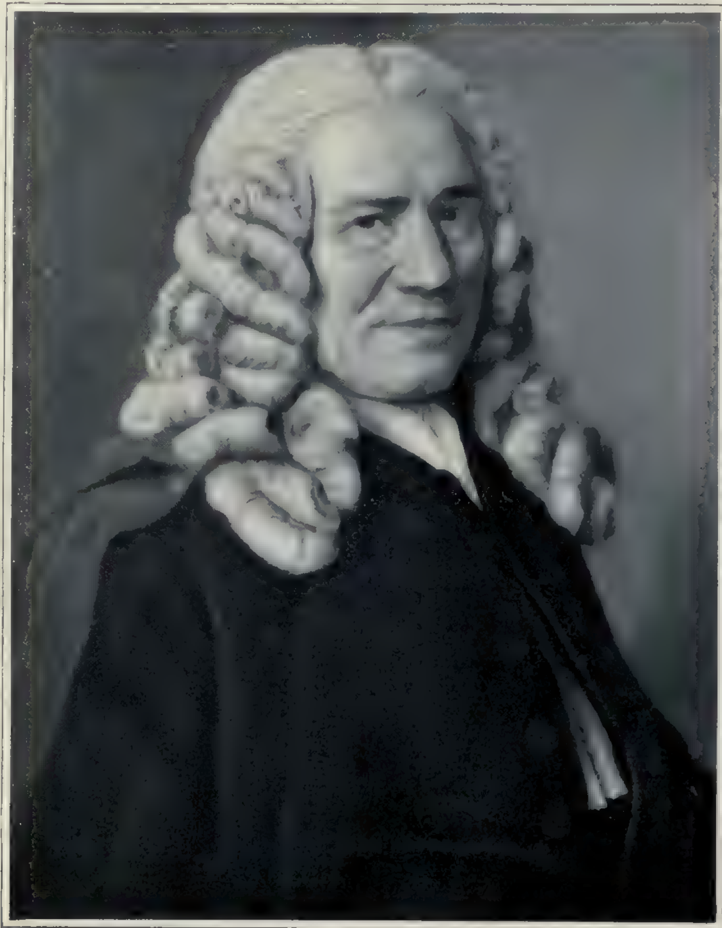


Photo Boissonnas & Cie (Genève).
J.-E. LIOTARD. — PIERRE MUSSARD, SYNDIC DE GENÈVE, 1690-1767
Pastel (vers 1763)
(Nouveau Musée de Genève)

moyens qui s'agitent autour de lui, et dont les circonstances seules feront des individualités glorieuses; de retour à Genève, Liotard reprend ses habitudes, ne gardant des années d'aventure que le prestige nécessaire et taisant ce qui l'empêcherait d'évoluer librement dans ce monde de petits bourgeois, économes, se plaignant des affaires pour ne pas paraître riches, commerçants avisés, raisonnables et raisonneurs, et que le libre jeu des événements de l'histoire a parfois transformés en héros. La société qui va et vient sur les bords du Rhône ressemble d'une manière étonnante à celle qui se presse autour de la Bourse d'Amsterdam; elle ne se paie pas de mots, elle veut que son portrait soit ressemblant, elle demande à Liotard ce que les Néerlandais ont exigé de Ravestein et de Frans Hals.

Ce qui me plaît précisément, dans cette galerie des bustes que Liotard a lentement, patiemment, scrupuleusement meublée jusqu'à la fin de son existence, c'est qu'il n'a pas cherché à montrer les hommes de son temps et de son pays comme des Romains, mais comme des Genevois du XVIII[e] siècle. De 1758 à 1789, trente années, mais quelles années! Les démêlés entre Jean-Jacques Rousseau et Voltaire, une véritable guerre civile dans Genève, le docteur Théodore Tronchin y attirant Madame d'Epinay, Grimm et les autres, Necker et les banquiers suisses dans les finances françaises, on peut dire que Genève a vécu là, de nouveau, les années violentes de la Réforme. Quelle atmosphère pour un artiste! N'est-ce pas au temps des luttes entre Guelfes et Gibelins, des guerres de Florence, que les Italiens ont produit les plus belles œuvres de leur peinture et de leur sculpture? Il y a quelque chose de frémissant, comme une ardeur de discussion qui passe sur les visages; les costumes sont un peu surannés, retardent sur la fameuse poupée de la rue Saint-Honoré, qui dictait la mode à l'Europe entière; peut-être un peu trop de richesse dans les bijoux, moins de goût dans l'assortiment des nuances, les syndics gardent les perruques du XVII[e] siècle, les gestes sont un peu convenus, les habits et les attitudes répètent longtemps après, comme il arrive en province, à l'étranger, les attitudes de Paris; mais les traits de la physionomie sont bien du jour; Liotard a vu que l'idéal de l'heure était l'intelligence, une intelligence de bataille, de finesse, de dissimulation parfois, qui ondule et respire dans les lèvres minces, retroussées, dans les ailes du nez, dans le sourire gracieux, mais ironique et distant, et pétille dans les yeux, qui regardent venir et protègent déjà l'individu contre les assauts.

Volontairement, ces visages sont modelés en pleine lumière; cela ne signifie-t-il pas, pour le peintre et pour le modèle : confiance en soi-même dans la capacité de dominer, de suppléer à la force par la raison souveraine, à la raison même par toutes sortes de raisons, bref, dans une sorte d'infaillibilité qui tient de l'impudence? Et cela ne signifie-t-il pas aussi : que le visage étant le miroir de l'âme, son portrait est le miroir changeant, subtil, où il se reflète, et l'œuvre d'un peintre de portraits, le miroir devant lequel défile toute une société, avec ses sourires, ses dissimulations, comme un grand nuage traverse lentement un beau ciel bleu? Il me plaît que l'interprétation que Liotard en a donnée soit vive, un peu féroce parfois et caricaturale, toujours réfléchie et profonde. Quand nous voulons connaître *comment étaient* les personnages dont nous lisons les noms, les aventures, les scandales dans les mémoires du temps de Louis XV, nous allons devant les portraits de Nattier, de La Tour ou de Perron-

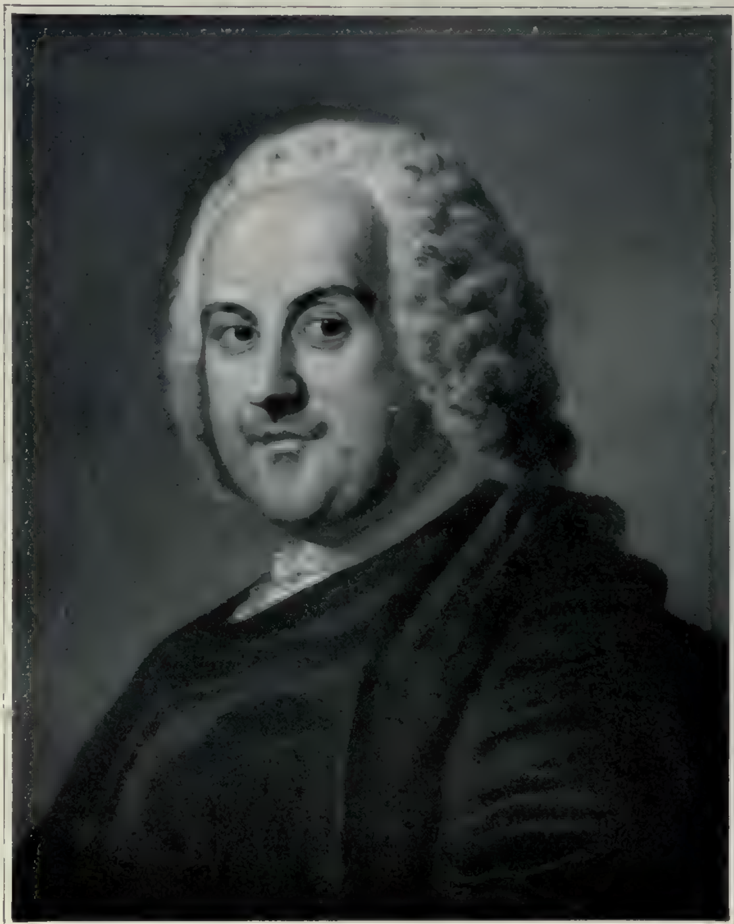


Photo Boissonnas & Cie (Genève).
J.-E. LIOTARD. — THÉODORE TRONCHIN, MÉDECIN, 1709-1781
Pastel
(Collection de M. Henry Tronchin, à Bessinges près Genève)



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — MADAME D'ÉPINAY
Pastel (avant 1760)
(Nouveau Musée de Genève)

neau, et nous comparons les mondains que Nattier a vus aux hommes que La Tour ou Perronneau ont découverts sous le prestige et les déguisements de la mode, et nous nous laissons aller à préférer ceux-ci à celui-là, encore que celui-là ne soit pas négligeable et qu'en nous donnant l'image d'un costume il nous avoue cruellement qu'il n'y a rien au delà de cette apparence éphémère; pourquoi préférons-nous ces effigies, sinon parce qu'elles retiennent la vie au moyen de la forme? Nous sentons bien que les peintres ont longuement vécu au milieu des personnages qu'ils représentent, qu'ils en connaissent les tics et les habitudes, qu'ils s'habillent, raisonnent, pensent de la même manière, causent des mêmes choses, ouvrent les yeux sur les mêmes spectacles, et qu'en faisant le portrait des êtres au milieu desquels ils vivent, ils sont mus comme par un réflexe et se prolongent eux-mêmes dans les œuvres qu'ils créent. Ce qui nous émeut le plus, c'est l'harmonie secrète et profonde que nous devinons entre une société et ceux qui l'expriment, peintres, sculpteurs ou littérateurs. Ce qui a le plus de chance de nous retenir, c'est la résonance intime, grave, attendrie de la vie d'un peuple chez ses artistes.

Le mythe d'Antée, qui reprenait des forces en touchant la terre, symbolise parfaitement la qualité de l'inspiration. Liotard cosmopolite, voyageur, Turc, Parisien, Anglais, n'est qu'un égaré; il n'utilise vraiment ses dons qu'en revenant dans son pays; ses chefs-d'œuvre, il les réalise dans l'horizon qui l'a vu naître; la période de sa vie la plus féconde, la plus belle, à mon sens, est la dernière, qui s'écoule — sauf une brève échappée à Vienne — à Genève même ou dans les environs; ses meilleurs portraits sont ceux qu'il a exécutés de ses compatriotes. Correspondances subtiles si l'on veut, mais qu'y a-t-il de plus beau et de plus significatif que la courbe de cette existence? Enfant, Liotard a rêvé, tâtonné, cherché sa voie sur les bords du Rhône, en face de ces montagnes de Savoie, qui ferment l'horizon; sa sensibilité s'est imprégnée de toutes les émotions communes à ses petits camarades, à ses parents, à ses amis; ensuite il a appris son métier à l'étranger, il a cherché à exprimer des êtres et des choses qu'il ne ressentait pas profondément, parce qu'il n'était qu'un passant migrateur; et puis, lassé des aventures, il revient à l'ombre de son clocher et traduit pleinement, d'un métier assoupli par toutes sortes de tentatives et de curiosités, l'âme de sa cité. N'est-ce pas là l'histoire de l'Ecole hollandaise, qui apprit son métier des étrangers, qui regarda ensuite du côté de Rome, au delà des Alpes, et ne trouva sa gloire qu'en éveillant sur sa palette les sonorités familières, les lueurs précieuses, orfévrées, des intérieurs bibliques, les battements d'ailes de ses vieux moulins et le glissement des nuages dans le ciel, par-dessus les lignes horizontales des lointains vagues? Il semble que Liotard, en épousant Mademoiselle Fargues, d'Amsterdam, et en l'emmenant à Genève, ait emporté avec lui, avec les recettes de Van Huysum dans son bagage de peintre, la devise de la Hollande, et qu'il ait compris, lui aussi, que le secret de la beauté



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — JEAN-ROBERT TRONCHIN, PROCUREUR (1710-1793)
Dessin aux trois crayons
(Collection de M. Henry Tronchin, à Bessinges près Genève)



J.-E. LIOTARD. — MARTHE-MARIE DALIÈS DE CAUSSADE, FEMME DE JEAN-ROBERT TRONCHIN

Pastel

(Collection de M. Henry Tronchin, à Bessinges près Genève)

réside dans tout ce que les paysages de l'enfance ont mis en nous-mêmes, qu'ils nous émeuvent d'abord sans que nous sachions pourquoi, et se révèlent pleinement, enfin, le jour où nous les considérons avec des yeux avertis.

La communauté des goûts, la passion de la peinture, le fit se lier tout d'abord avec le conseiller François Tronchin. Ce François Tronchin était une des grandes figures d'amateurs du XVIII[e] siècle. Rien ne devait être plus piquant que cet homme, représentant par ses fonctions ce qu'il y avait de plus sévère dans les traditions genevoises, et préoccupé — sitôt quittée la robe de conseiller — de curiosités, de peinture et de beaux-arts. Il avait voyagé en Angleterre, en Hollande; en 1769, il avait fait une tournée dans le midi de la France, dont on conserve le journal manuscrit, plein d'indications précieuses sur les richesses de cette contrée. Il se faisait renseigner par Jacob Vernet sur les ventes parisiennes; par le prince Galitzin, ambassadeur de Russie en Hollande, sur les ventes de la Haye; par Randon de Boisset, l'ami de Boucher, Blondel de Gagny, l'abbé Leblanc, dont les cabinets étaient fameux; par Le Brun, le mari de Madame Vigée-Le Brun, qui lui vendit un Wouwerman de 6,000 livres et un Metzu de 4,000 livres, « plus un petit bénéfice de deux cents livres », écrit-il à sa femme, comme s'il voulait trouver une excuse à ses prodigalités. Il se laissait tenter souvent par Vigneux, un marchand français établi à Mannheim, puis, quand Vigneux fut mort, par sa veuve... Il avait ainsi formé une première collection qui ne comptait pas moins de deux cents tableaux, dont le catalogue, rédigé et imprimé vers 1767, est aujourd'hui introuvable. Grimm, accompagnant à Genève, chez le docteur Tronchin, Madame d'Epinay, vit cette collection, écrivit à l'impératrice de Russie et lui conseilla de l'acheter, ce qu'elle fit avec la promptitude d'esprit dont elle était coutumière. Tronchin eut tôt fait de former une seconde galerie, qui fut dispersée, en partie, en 1801, dans de mauvaises conditions, à un moment où, par la vente des biens nationaux, l'apport incessant des conquêtes, les œuvres d'art abondaient à Paris.

Celle-là, du moins, on la connaît par le catalogue qu'en rédigea Lebrun : *Catalogue des tableaux du cabinet de feu François Tronchin, des Délices, dont la vente se fera le 2 germinal an IX et les jours suivans, en francs et au comptant, rue Neuve-Saint-Augustin, à Paris.* Il ne comprenait pas moins de 256 numéros, sur lesquels Jean-Armand-François Tronchin, neveu et légataire universel de François Tronchin, fit choisir par Vivant-Denon et Prud'hon trente tableaux qu'il garda. Ce sont ces tableaux qui, joints à ceux du conseiller Jacob Tronchin et une partie du cabinet du procureur général Tronchin, forment l'admirable Galerie de Bessinges, près de Genève, qu'a disposée, avec un goût exquis et une érudition sûre, M. Henry Tronchin, le très digne descendant de cette belle lignée d'hommes et d'amateurs. En feuilletant la liste dressée par Lebrun, je relève, ici encore, une prédilection pour l'École hollandaise. Liotard, en venant souvent aux Délices, voir son ami le conseiller Tronchin, se



Photo Boissonnas & Cie (Genève)

J.-E. LIOTARD. — MADEMOISELLE FRANÇOISE TRONCHIN
(Collection de M. Henry Tronchin, à Bessinges près Genève)



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — JEAN TRONCHIN, CONSEILLER, PROCUREUR GÉNÉRAL (1672-1761)
(Collection de M. Henry Tronchin, à Bessinges près Genève)

trouvait en bonne compagnie. Il retrouvait sur les murs ce qui l'avait séduit à Amsterdam. Les maîtres hollandais, discrètement, continuaient à lui parler et à lui dire : « Fais comme nous, regarde autour de toi, dans l'horizon familier, et tu découvriras un monde assez vaste pour tes yeux, que ta vie entière, que des miliers de vies pareilles à la tienne ne suffiraient pas à exprimer. Observe tes parents, ta famille, tes amis, leurs portraits seront tes plus beaux portraits, parce qu'au delà des particularités de chaque individu, tu découvriras plus aisément ce que les habitudes, les coutumes professionnelles de ton pays ont ajouté à l'apparence humaine, et tu sauras mieux, par le seul moyen de l'ombre et de la lumière, délicatement appréciées, savamment disposées, trahir le secret de la vie. »

Liotard commença par le portrait de son ami le conseiller Tronchin. Il l'a représenté, comme La Tour avait représenté la Pompadour et comme on aimait à se faire peindre, en cette époque de science encyclopédique, entouré de tous les attributs capables de nous renseigner sur les goûts et les occupations du personnage : la perruque descendant en plis poudrés sur les épaules, l'habit à parements et le collet de drap noir disent la sévérité du magistrat; la table devant laquelle il est assis, couverte de compas, de papiers et de livres, révèle les curiosités scientifiques ; les mains ouvertes, merveilleusement souples dans le jeu des doigts déliés, expriment l'amusement habituel de la conversation, de cette conversation qui fait bâiller aujourd'hui et dont on était passionné autrefois ; enfin, au second plan, sur le chevalet, un tableau de Rembrandt, une jeune femme se levant dans son lit, tableau qui est aujourd'hui à la National Gallery of Scotland, à Edimbourg, indique les préférences du collectionneur. Puis, ce fut le tour de Madame Tronchin, qui, certainement, a su s'habiller pour plaire au peintre, et aussi à son mari, à l'amateur sans doute plus qu'au jurisconsulte. Il y a dans son visage un peu de la fatigue, dans son sourire et son regard un peu de la mélancolie spirituelle de Madame d'Épinay ; mais Liotard retient le sourire attristé d'une femme qui s'attarde à un rêve envolé, et la fatigue, il l'escamote, il la dissimule sans la cacher tout à fait, — car ce serait indigne de la vérité, — et il enveloppe le visage et tout le buste d'une bagnolette de satin blanc, avec un rang de skungs, et sur le satin blanc, sur la tonalité pâle de la peau, il fait jouer, ici et là, un rien de rouge, une tache de rose, dissimulant les mains dans un manchon ventre d'ibis, nouant au cou un nœud de ruban rose, piquant dans les cheveux poudrés, au point dit physionomie, au sommet du front trop vaste déjà et trop diaphane, un coquelicot qui semble chanter l'hallali de la coquetterie... Toute la famille y passe, défilant devant les crayons de Liotard : Mademoiselle Françoise Tronchin, avec son bonnet qui ressemble à un bonnet cauchois ; Marie Calandrini, femme du conseiller Jacob Tronchin ; Jean Tronchin, conseiller, procureur général (1672-1761), et Jean-Robert Tronchin (1710-1793), lui aussi procureur général, l'auteur des « Lettres à la campagne », qui fit condamner l'*Emile*, et Marthe-Marie Daliès de Caussade, sa femme ; et enfin, celui dont le nom voltigeait alors sur les lèvres comme une incantation à la santé, le docteur Théodore Tronchin, à qui M. Henry Tronchin a consacré tout un livre précieusement documenté, Théodore Tronchin, que Liotard a représenté plusieurs fois avec sa perruque poudrée et frisée, sa physio-



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD (ATTRIBUÉ A). — LE PROFESSEUR A. DE LA RIVE
Pastel
(Collection de M. Lucien de la Rive, Genève)



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — Mme LIOTARD, NÉE FARGUES, FEMME DU PEINTRE ET SA FILLE AINÉE

Dessin teinté, vers 1760

(Musée d'Amsterdam. — Collection Liotard)

nomie souriante, et surtout ses yeux, ces terribles yeux de médecin, qui scrutent, qui devinent la souffrance humaine, et qui, au moment où un individu parle, s'agite, gesticule dans l'orbe de leurs rayons, notent les tares et semblent prévoir le dénouement terrible du drame dont le prologue se joue pour la première fois devant eux.

Liotard n'a pas manqué, avec son sens habituel des relations mondaines, de se « faufiler » dans l'entourage du docteur Tronchin : il a dû comprendre tout l'intérêt qu'il y avait pour lui à fréquenter dans un milieu où affluaient tant de personnages. Madame Larivée de Vermenoux, faisant la révérence devant un buste d'Esculape; Madame d'Épinay, enfin, venue à Genève avec Grimm et d'autres, sans doute, que nous ne connaissons pas et qui se cachent dans des collections particulières, voilà ses nouveaux modèles. C'est devant le portrait de Madame d'Épinay que

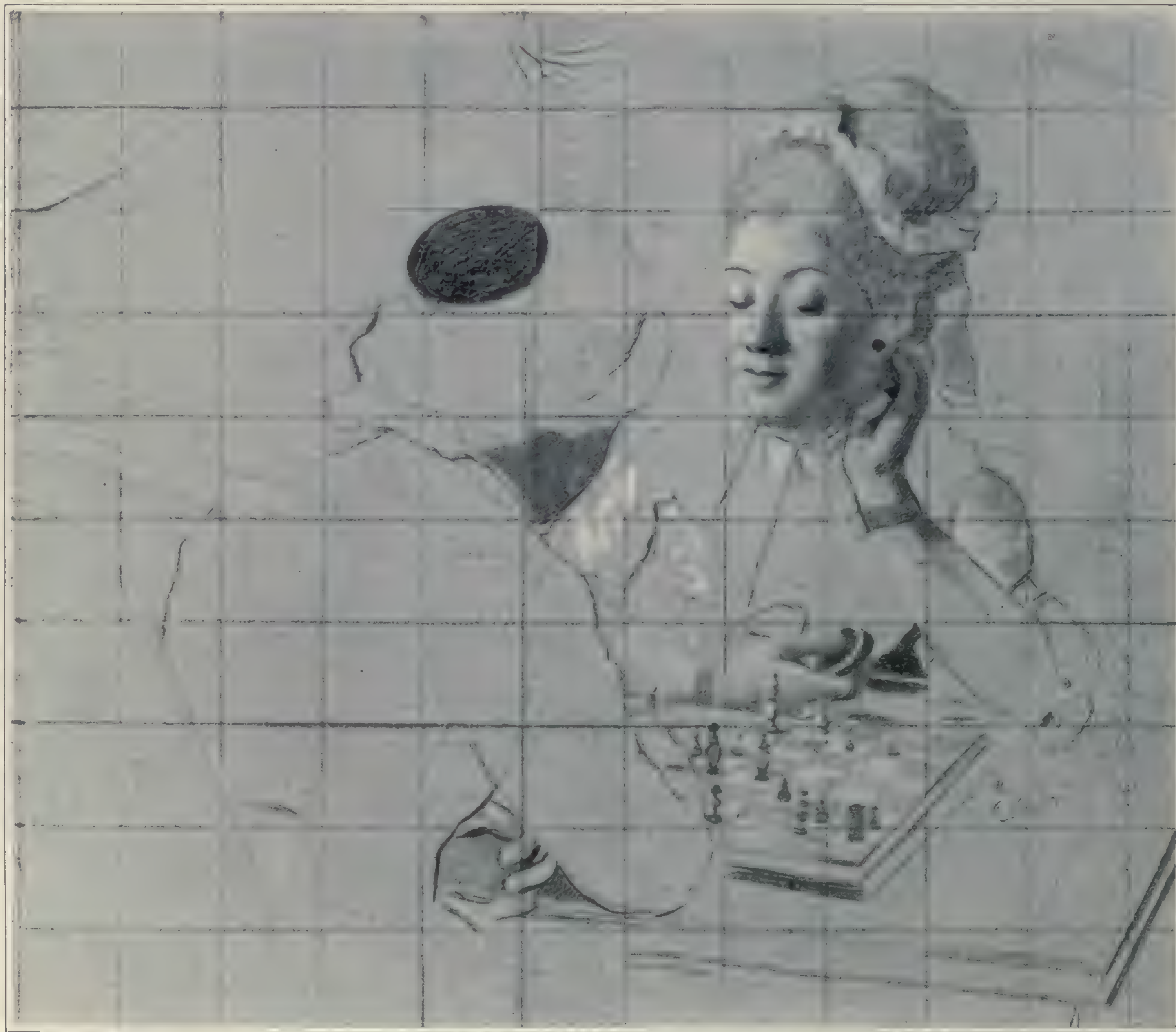


Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — SA FILLE FRANÇOISE JOUANT AUX ÉCHECS AVEC UN ABBÉ
(Musée d'Amsterdam. — Collection Liotard)

M. Ingres, plus tard, revenant de Rome, laissera échapper, si l'on en croit Amaury Duval, ce cri d'admiration : « Je ne sais s'il est un plus beau portrait que celui-ci en Europe. » Certaines épithètes, qui n'ont plus aucune valeur tant on en a abusé, acquièrent une signification précieuse de ceux qui les prononcent à bon escient; le mot de M. Ingres, qui n'avait pas l'admiration facile, est plus éloquent que tous les commentaires; il dit les qualités techniques de l'œuvre et celles de Liotard en général : un dessin serré, des valeurs justes, de la couleur ce qu'il faut pour ne pas brouiller le jeu délicat des lumières et des ombres. Nous avons le loisir, maintenant que M. Ingres est mort, d'écrire toutes sortes de digressions sur la personnalité de Madame d'Épinay : demandons-nous plutôt comment son peintre l'a vue, et nous saurons peut-être pourquoi Madame d'Épinay effaçait toutes les autres femmes. Au premier abord, je lui trouve comme un air de famille avec Madame Anne-Marie Tronchin; les deux portraits doivent



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — TH. TRONCHIN, MÉDECIN

Crayon aux trois couleurs

(Collection de M. Henry Tronchin, à Bessinges près Genève)

être de la même année 1758. La ressemblance est plutôt dans un certain air de lassitude fanée que dans les traits mêmes du visage. L'amie de Grimm est assise dans un fauteuil Louis XV. Elle lit, ou plutôt s'interrompt dans sa lecture pour réfléchir ou écouter une objection, tandis que Madame Tronchin ressemble à une femme « en visite », qui n'a pas quitté son manteau ni son manchon. Quel terrible homme que ce Liotard! Toutes les déchéances qui apparaissent une à une sur le visage d'une femme entre quarante et cinquante ans, il les a notées : les cheveux rares sur le front, rebelles sur les tempes, le nez allongé, le menton de Polichinelle, certaines saillies de petits os à la naissance du poignet, des plis de maigreur dans le cou, le tout sauvé par l'esprit de la bouche un peu trop grande, par des sourcils bien arqués, par des bras émergeant de dentelles floconneuses, par de grands yeux noirs fiévreux qui dominent ce portrait où chaque chose veut être spirituelle, où chacune des fanfreluches a sa beauté singulière; on est un peu agacé par toutes ces bagatelles, ces dentelles de Chantilly, ces tulles brodés, ces nœuds à la saignée du coude, ces étages de rubans, ce tablier de taffetas noir : on dirait d'une femme de province qui a sorti de son armoire tout ce qu'elle a de plus beau pour recevoir son médecin; mais si l'on persiste à regarder, on ne voit plus que les grands yeux noirs, où il y a de l'émotion triste, et qui vous fixent éperdument, ironiques ou prêts à pleurer, on ne sait encore. Même devant ce portrait d'étrangère on voit à quel point Liotard reste de son pays. Il provincialise ses modèles, il les ramène tous au type de ces femmes qui sont souvent jolies, qui ne le restent pas très longtemps, qui possèdent dans leurs appartements de beaux meubles, mal disposés, et dans les commodes de belles étoffes, des robes de brocart, des dentelles de prix, des bijoux volumineux, qu'elles portent mal. Je serais presque tenté de dire que Liotard est un peintre peu séduisant de la femme, si l'on veut que, pour la bien peindre, il faille la voir en beau d'abord, en vrai ensuite. Ainsi, Madame de Thélusson peut poudrer ses cheveux, étager au long du corps des nœuds du parfait contentement, montrer un beau bras nu, et faire avec la main, « négligemment », le geste de jouer avec une dentelle, laisser couler sur la peau blanche du décolleté un petit cordon noir qui se perd le long du « venez-y-voir », Madame de Thélusson, malgré sa volonté de paraître piquante, est une belle œuvre d'art, mais une femme ennuyeuse.

La supériorité de Liotard, elle est dans les portraits d'hommes. Il n'a pas assez de grâce pour en prêter à une femme, il en a suffisamment pour montrer un fat. Ce M. de Thélusson, avec sa robe de chambre de satin bleu de ciel, brochée de fleurs rouges à l'indienne, sa chemise dégrafée à belles dentelles, sa main soignée se détachant sur le velours d'Utrecht jaune d'un fauteuil Louis XVI, son sourire avantageux, ses cheveux frisés en marteau, évoque le souvenir du *Jeune Homme aux trois roses*, de Perronneau, et me semble, plutôt qu'un bourgeois protestant, un jeune bellâtre jouant le rôle ridicule du fiancé dans *le Coucher de la Mariée*. Liotard est en possession de tous ses moyens dans l'expression de l'intelligence masculine, d'une certaine austérité non dépourvue



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — JEAN-DANIEL LIOTARD, FILS DU PEINTRE
pastel 1775
(Collection de M. le docteur J. W. R. Tilanus. — Amsterdam)



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — MADAME MARIANNE LIOTARD, NÉE SARRAZIN, ÉPOUSE DU NEVEU DU PEINTRE
Pastel
(Nouveau Musée de Genève)

de finesse, d'une tenue traditionnelle avec une pointe d'humour. Voilà pourquoi je préfère à tous ses portraits celui du syndic Mussard, où l'importance de la perruque floconneuse, roulée en frisures et tombant sur les épaules de l'habit noir, veut symboliser le magistrat auquel Montesquieu confiait le manuscrit de « l'Esprit des Lois » pour le faire imprimer. Quand nous voulons comprendre un maître hollandais, nous nous promenons à travers les paysages qui se sont fixés sur sa toile : Berghem, Paul Potter, Van de Velde nous sont pleinement révélés lorsque nous avons vu, au sortir du musée où l'on a rassemblé leurs œuvres, les moulins, la plage de Scheveningen, les prairies grasses et les troupeaux, et que nous avons coudoyé dans la rue, dans les auberges, sur le bac du passeur, les individus qui animent les décors. De même, il faut aller à Genève, dans le quartier Saint-Antoine, où Liotard habitait avec sa femme, ses enfants, Jean-Étienne, Marie-Jeanne, la petite Marie-Thérèse, qui eut pour marraine Marie-Thérèse, impératrice des Romains, reine de Hongrie et de Bohême; Jean-Daniel, Marie-Anne, enfants de vieillards si l'on veut, mais qui sont doublement les siens puisqu'il leur a donné, avec la vie humaine, une sorte de vie plus durable encore, par les portraits qu'il en a laissés; il faut aller dans la banlieue, à Confignon, ce petit village perché sur un coteau, qui a été la première étape de Jean-Jacques dans son voyage vers l'inconnu et d'où l'on découvre les Alpes de Savoie, le Jura, le Salève, cette montagne qui est aux Genevois ce que le coteau de Meudon peut être aux Parisiens; feuilleter les albums de dessins, les miniatures, regarder les types qui se transmettent assez fidèlement, et, dans l'harmonie du paysage et des hommes, dans le retour des saisons qui renouvellent chaque année les mêmes miracles de fragilité, de sensibilité visuelle; achever notre rêverie au musée de Genève, où les pastels de Liotard sont réunis dans un salon aux boiseries blanches, et se sourient comme des personnes qui se connaissent, qui ont l'habitude de se voir et se retrouvent volontiers au même endroit. Ces pastels, ces peintures ne sont plus seulement pour nous un amusement esthétique, une spéculation sur le beau. Ils nous renseignent sur les goûts d'une société et contribuent à son histoire. Les mémoires, les correspondances que nous avions lus, nous préparaient à évoquer les ombres, et voici que ces ombres surgissent, s'animent, parlent, existent dans la lumière, se meuvent dans un halo de clarté et de couleur, et que les personnages du vieux temps défilent devant nos yeux par l'artifice du peintre et de sa lanterne magique.

Nous avons peine à nous détacher de ces images familières, où le passé ressemble au présent, et qui font durer, à travers les générations, les vicissitudes de la mode, les personnes d'un même pays; nous nous imaginons difficilement que ce Liotard, qui se montre à nous, ici, à tous les âges, dans tous les costumes, avec une barbe, sans barbe, dans la somptuosité d'un pacha oriental, dans la simplicité un peu affectée d'un vieillard qui est revenu de tout, puisse songer un seul instant à quitter cette ville, où il évolue si naturellement, ne fût-ce que pour quelques jours. C'est cependant ce qui arrive. Liotard, à soixante-quinze ans, est repris par son rêve de grandeur; malgré Madame Liotard, malgré le conseiller Tronchin, malgré tous les siens, tous ses familiers qui le déconseillent d'entreprendre, à cet âge, un si lointain voyage, il veut absolument repartir à Vienne et tenter de redevenir, pour quelques mois, le portraitiste de la Cour impériale.

Je passe les difficultés de la route, Rolle, Morat, Berne, Zurich, où Liotard rend visite à Lavater, à Gessner, ce poète qui vendait mieux ses dessins que sa poésie; Schaffhouse, Ulm et sa cathédrale, le trajet sur le Danube, les étapes le soir à Donenwerth, à Ratisbonne, à Linz, l'arrivée à Vienne. Le peintre a lui-même écrit les impressions de son séjour dans des lettres à son ami Tronchin. Je ne puis mieux faire que les citer; l'homme s'y montre au naturel, avec un accent auquel je me garderais bien d'ajouter aucun commentaire :

« Monsieur et cher confrère,

« Vous savez mon heureuse arrivée en bonne santé et la parfaite réception que m'a faite l'Impératrice, au point de me faire asseoir quand elle s'est assise, ajoutant que c'était pour me parler de plus près. Elle me fit voir le portrait de la Dauphine, qu'elle tient devant elle à son écritoire. Ensuite elle m'a montré de la main l'appartement de deux chambres qu'elle me destinait; je l'occupe présentement depuis deux jours avec mon fils. L'Impératrice a fait ajouter à cette grâce celle de nous nourrir et chauffer. Nous avons à dîner une soupe, du bouilli, une entrée de veau ou mouton, puis un rôti; après le dessert il y a une grappe de raisin, deux poires, deux pommes, et six nèfles, biscotins, machepins, pèlerines. »

Plus tard :

« Dites à ma femme que toute ma famille vivrait de ce qu'on nous donne; le bouilli est toujours admirable; le vin est bon; mais on s'est relâché, il était beaucoup meilleur au commencement. »

Marie-Thérèse le nourrit bien, elle obtient même qu'il exécute les crayons des archiducs Ferdinand et Maximilien. Mais la Cour ne veut pas entendre parler de ce vieux bonhomme, qui fait aussi triste figure à Vienne que Greuze, plus tard, dans l'entourage de Bonaparte; la Cour s'est enthousiasmée pour Roslin, ce peintre suédois que l'Académie royale de Paris, déjà, préférait à Liotard :

« Toute la noblesse est pour M. Roslin; on ne me fait peindre aucune archiduchesse, on craint que je ne les fasse pas assez belles... »

Enfin, le 31 décembre 1777 :

« J'ai fini l'Empereur en deux séances, très fini, très ressemblant, dessiné au crayon noir et blanc. Je voulais lui donner une attitude donnant des ordres, et, tout en disant qu'il n'en voulait pas, il en fit le mouvement. Il se tint une demi-heure debout, la main dans la veste, le chapeau sous le bras, passements et collets rouges avec les cordons de Marie-Thérèse et Saint-Étienne. L'Impératrice lui souhaitait un air plus riant, mais lui aurait été fâché que je le lui eusse donné. « Je ne veux pas, dit-il, avoir l'air comédien. » Son air n'est pas sérieux dans le portrait; il a l'air comme il avait à Genève, content et poli. L'Empereur n'aime pas à être peint par un étranger, et quelques personnes m'assuraient qu'il ne me donnerait qu'une petite séance. L'Impératrice me fit porter, avec le billet pour commencer l'Empereur le lendemain, un vase avec un très beau rosier et un ananas, galanterie qui me fit très plaisir. »

Malgré l'ananas, Liotard sent bien qu'il doit quitter Vienne : « Vous n'aviez pas tort, écrit-il à Tronchin, de me déconseiller d'aller à Vienne; sans cette heureuse réception de l'Impératrice, j'aurais fait un voyage très dispendieux. »

On reconnaît dans ces lettres un accent sur lequel il est bien difficile de se méprendre : c'est un Genevois qui parle, et, comme Töpffer et beaucoup d'autres, — que la Savoie, l'Angleterre ou la Grèce les appellent, — il accorde dans son récit une part prépondérante au choix des auberges, et à toutes les nourritures. En cela encore, ce Genevois ressemble à ces maîtres hollandais qui, la séance de pose finie, se diri-



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — MARC LIOTARD DE LA SERVETTE, NEVEU DU PEINTRE
Pastel
(Nouveau Musée de Genève)

geaient vers la taverne où l'on vendait la meilleure bière, et qui, dans les contrats passés avec leurs élèves, spécifiaient la quantité et la qualité du hareng que ceux-ci devaient leur fournir chaque année pour avoir droit au modèle vivant, à la ronde bosse et aux conseils.

Le voilà maintenant de retour chez lui, d'où il ne partira plus que pour le lointain voyage ; il a perdu sa femme ; il vit chez son gendre Bassompierre, et, en manière de passe-temps, il envoie à son ami Tronchin « un projet de constitution politique à l'effet de concilier à Genève les deux partis adverses », un remède pour « préserver les vaisseaux des vers de mer », avec mission de le communiquer au chevalier de Jaucourt ; un « plan de boulet destiné à doubler la portée des canons », avec prière d'en informer M. de Castelnau ; enfin, le *Traité des principes et des règles de la peinture*, qui n'est qu'un long éloge des maîtres hollandais. Il s'acquitte des frais d'impression en 1781, en faisant le portrait de Madame Milanais, directrice de l'Imprimerie royale de Lyon. Donc, à quatre-vingts ans passés, il paie une dette avec ses bâtons de pastel. On peut dire qu'il est mort le crayon à la main et que, jusqu'au dernier souffle, il a vécu dans la joie sensuelle de son travail. Sur ces yeux qui vont s'éteindre avec le siècle, et sur lesquels le siècle s'est prestement, vivement miré, il passe encore des reflets tendres, des vibrations d'une fraîcheur exquise comme il y en a dans les intérieurs de Pieter de Hooch ; il peint, tout à fait dans les derniers jours, un tableau « où il y a une fleur jonquille et du jasmin dans un verre posé sur une planche de sapin, et, sur le bord..., une



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — MARIE-THÉRÈSE LIOTARD, FILLE DU PEINTRE

Dessin après 1780

(Musée d'Amsterdam. — Collection Liotard)

pensée ». L'apparition fragile, comment la fixer, à qui demander le moyen de l'éterniser, sinon encore à ces Hollandais, qui savaient que l'on peint avec des couleurs, des crayons, les yeux beaucoup plus qu'avec l'esprit. Et il se rappelle que Van Huysum se servait utilement des orpins, que l'on dégage de leurs sels âcres et mordants en les exposant au soleil dans de l'eau changée douze ou quinze fois. Et il écrit à son fils Jean-Étienne : « Dans la boëte qui est sous mon lit..., tu trouveras de l'orpiment jonquille, qui a été dessalé... »

Un écolier aventureux, qui brûle de s'évader et de courir le monde ; puis un peintre de portraits, entendu en affaires, sachant qu'il ne faut pas lasser la curiosité, l'excitant pour la mettre en appétit, fuyant dès qu'il la sent faiblir, connaissant que l'attitude est pour beaucoup dans le talent, qu'on doit composer, pour réussir, une silhouette familière et marquée ; bref, voyageur, errant un peu par goût, afin surtout de réveiller l'attention, de renouveler son public et de le tenir en haleine ; enfin, un brave homme de peintre, pratiquant son métier comme un artisan de corporation, quitte à former dans les moments de solitude, aux heures grises, des projets comme on en forme en province seulement, où l'on se fait illusion sur l'importance relative des choses, mais à qui, pour être résigné, il suffit de regarder le paysage familier, de recevoir la visite d'un ami, de se promener dans la campagne et de suivre la floraison d'un beau jardin.

LÉANDRE VAILLAT.



Photo Boissonnas & Cie (Genève).

J.-E. LIOTARD. — JEAN-ÉTIENNE LIOTARD, FILS DU PEINTRE

Dessin teinté fait à Vienne en 1778

(Collection de M. le docteur J. W. R. Tilanus, Amsterdam)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie Manzi, Joyant & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

Conditions d'Abonnement : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 119 LES ARTS Novembre 1911



ALESSANDRO VITTORIA. — LE TITIEN. — 1540

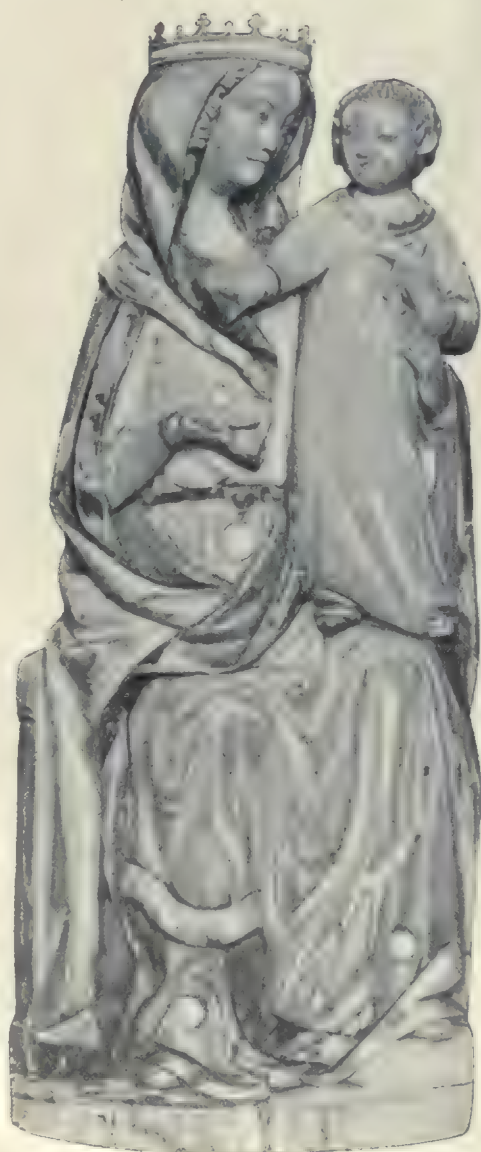
(Bronze)



AQUAMANILE
Cuivre. — Art fatimite. — xe ou xie siècle

La Collection de Madame Louis Stern

I. LES OBJETS D'ART



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Ivoire. — Art français. — XIVe siècle

Les reproductions les meilleures ne peuvent donner qu'une impression bien lointaine du magnifique hall de Madame Stern. En entrant dans cette grande salle où sont réunis tant d'objets précieux de matières et d'époques différentes, on est frappé par l'harmonie très heureuse des couleurs. Parmi toutes ces tapisseries, ces marbres, ces pierres et ces bois, rien ne choque, aucune note discordante de couleur ne contrarie les yeux. Et ce qui étonne et charme peut-être encore plus que cette parfaite harmonie, c'est que cette belle salle nous semble tout à la fois grandiose et intime. Il y règne une atmosphère de grande intimité, due certainement à cet heureux accord des couleurs.

Le hall gothique du faubourg Saint-Honoré fut construit il y a une vingtaine d'années par Émile Peyre, qui fut en même temps qu'un des plus habiles architectes de son temps un homme d'infiniment de goût et un fin collectionneur dont la générosité a considérablement enrichi le musée des Arts décoratifs. Madame Stern fut la collaboratrice éclairée d'Émile Peyre. Elle réussit à se faire une demeure incomparable, la plus belle peut-être de toutes celles que nous avons vu construire dans Paris. Passionnée d'art gothique, elle voulut se faire bâtir une salle où elle



BUSTE DE VIERGE
Ivoire. — Art français. — Fin du XIIIe siècle



LE HALL

DE L'HOTEL DE MADAME LOUIS STERN

pourrait s'inspirer de quelques-uns des monuments auxquels elle avait voué une sorte de culte.

A Saint-Étienne-du-Mont furent empruntés les deux charmants petits escaliers tournants qui mènent à la galerie supérieure. Les élégantes colonnes en bois tourné qui soutiennent le très beau plafond du hall sont inspirées de celles de Saint-Séverin.

Peyre eut la chance de trouver à Alençon, dans une grange, la superbe cheminée monumentale qui est peut-être le plus bel ornement de cette salle. Très élégante malgré sa grande dimension, elle est en pierre finement sculptée, avec des bandes de feuillages très habilement fouillées encadrant le bandeau et une série de jolis petits pinacles.

Aux murailles sont partout tendues des tapisseries aux riches couleurs, qui s'harmonisent si bien avec les boiseries et la pierre. Cavaliers et chiens poursuivent et chassent le cerf dans un bois dont le sol est jonché de fleurettes aux mille couleurs, à la mode flamande du début du XVIe siècle. Une autre très belle pièce, tissée dans les ateliers bruxellois au milieu du XVIe siècle, nous montre un tournoi avec de nombreux personnages habillés de somptueux costumes. D'un coloris charmant est cette tapisserie où des bêtes défilent au milieu d'un semis de fleurettes et de feuillages.

Les objets d'art précieux renfermés dans l'admirable écrin qu'est le hall de Madame Stern sont très nombreux, et tous fort bien choisis. Nous n'essaierons pas dans cette trop rapide étude de les citer tous, mais nous voudrions tâcher de donner une idée du goût éclairé avec lequel cette collection si variée a été formée.

Au milieu de la salle, trône une grande Vierge de pierre, assise sur un siège gothique à arcatures. Les pieds posés sur une bête, elle porte l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. L'expression charmante du visage de la Vierge, la beauté des plis de sa robe, justifient la place d'honneur qu'occupe cette belle sculpture au centre de tous ces précieux souvenirs du Moyen Age, malgré ce que lui ont fait souffrir les injures du temps, bien que la tête de l'Enfant ait malheureusement disparu.

Une autre Vierge portant l'Enfant Jésus, charmant travail de bois, est une de ces sculptures si fortement inspirées des œuvres sorties des ateliers des grands artistes ivoiriers du XIVe siècle. Nous retrouvons ce déhanchement si accentué dans les statuettes d'ivoire, où la forme même de la dent imposait à l'artiste le mouvement à donner au corps



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Pierre. — Art français. — XIVe siècle



LE HALL

DE L'HOTEL DE MADAME LOUIS STERN

féminin. La Vierge debout regarde avec tendresse l'Enfant qu'elle tient assis sur son bras et qui, posant sa main droite sur la poitrine de sa mère, tient une pomme de la main gauche.

Une sainte Élisabeth de Hongrie donne à boire à un pauvre, dont la petite taille et la maigreur contrastent avec l'élégance et la noblesse de la figure de la sainte. Ce beau groupe de pierre du XIVe siècle a conservé des traces de polychromie, qui en augmentent encore le charme.



SAINTE ÉLISABETH DE HONGRIE
Pierre peinte. — Art français. — XIVe siècle



LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS
Bois. — Art français. — XIVe siècle

Nombreux sont dans les musées et collections privées les retables ou fragments de retable de bois, sculptés en Flandre au XVIe siècle. L'un des plus beaux est celui que Madame Stern avait prêté, en 1900, à l'Exposition rétrospective du Petit-Palais (1). En très haut relief, nous est représentée l'apparition du cerf à saint Hubert. La repro-

(1) Catalogue de l'Exposition du Petit-Palais, en 1900, n° 3105 *bis*.

duction que nous en donnons ici montrera, en même temps, la beauté du dessin de l'artiste et la grande difficulté surmontée en sculptant ce sujet dans le bois. — Deux statues de bois, une Madeleine en prière et une belle Vierge de



LE HALL
DE L'HOTEL DE MADAME LOUIS STERN

douleur du XVIe siècle, qui figura aussi au Petit-Palais, en 1900 (1) sont placées de chaque côté de la cheminée monumentale.

(1) Catalogue de l'Exposition du Petit-Palais, en 1900, n° 3105.

Le bas-relief de bois, qui nous représente de face un ange ailé, les cheveux frisés portant sur ses bras le linceul du Christ, est l'œuvre d'un artiste de Touraine de la seconde moitié du XVe siècle. Il faisait partie d'une suite de bas-

reliefs de dimensions semblables qui autrefois ornaient l'église de Rouziers (Indre-et-Loire) et dont le Musée du Louvre possède trois morceaux : trois anges portant la bourse de Judas, le fouet de la Flagellation et les clous de la Crucifixion (1).

Un grand coffre de bois, qui a pris depuis le XVI[e] siècle une très belle patine, nous montre sculptée sur sa face une scène curieuse où dans un paysage montagneux des chars traînés par des bœufs et montés par des femmes couronnées de fleurs grimpent un chemin escarpé.

Une intéressante série d'ivoires mériterait — comme tant d'autres objets d'art de la collection de Madame Stern — une étude toute spéciale que nous ne pouvons donner ici. Citons pourtant deux excellents ivoires, d'un très beau style : un fragment d'une statuette de Vierge de la fin du XIII[e] siècle, dont le buste seul est conservé, et un charmant groupe de la Vierge avec l'Enfant Jésus. Assise sur un siège sans dossier, la Vierge tient l'Enfant debout sur ses genoux. Le petit groupe est habilement sculpté avec si peu de

(1) Catalogue des Sculptures du Moyen Age, de la Renaissance et des temps modernes du Musée du Louvre, n[os] 893 à 895.



L'ANTICO (ATTRIBUÉ A). — HERCULE
(Bronze)



FRANCESCO DA SANT'AGATA. — LUTTEURS
(Bronze)

relief qu'il semble presque être un groupe d'applique.

Nous arrivons aux bronzes et cuivres qui forment ici une incomparable série. A l'Exposition des Arts musulmans au Musée des Arts décoratifs, en 1903 (1) et l'année dernière à celle de Munich, le remarquable aquamanile en forme de lion, de la collection Stern, exécuté à l'époque des Fatimites, fut l'un des plus beaux parmi ceux qui furent exposés. Le lion est fondu en cuivre et entièrement gravé sur tout le corps (2). Trouvé en Espagne, à Mouzon, près de Palencia, par le peintre et collectionneur Fortuny, il

(1) G. MIGEON. *Les Arts*, avril 1903.
(2) G. MIGEON. *Manuel d'art musulman*, page 228.

SAINT HUBERT

Bois. — Art flamand. — XVI[e] siècle

UN ANGE

Bois. — Art français. — 2[e] moitié du XV[e] siècle

appartint à un autre grand amateur, Eugène Piot, avant d'entrer chez Madame Stern.

Un grand lutrin en dinanderie, formé du traditionnel aigle aux ailes éployées, portant à sa base circulaire une longue inscription et la date 1383, est une réplique de celui que conserve le Musée de Cluny et qui provient de l'église Saint-Nicolas de Tournai.

Les petits bronzes de la Renaissance italienne, aux compositions charmantes et variées, qui obtinrent lors de leur exécution tant de succès, ont retrouvé — après plusieurs siècles d'oubli — leur vogue d'autrefois, grâce aux amateurs éclairés tels que Piot et le baron Davillier. Au moment où ce dernier léguait au Musée du Louvre sa précieuse collection, riche en petits bronzes, le Musée de Berlin commençait la sienne avec les achats si heureusement faits par M. Bode.

Nous trouvons ici quelques-unes de ces petites sculptures de bronze si séduisantes sous leur belle patine.

Un petit buste de Riccio, où le grand artiste padouan s'est représenté nu-tête, les cheveux crépus et la bouche entr'ouverte, provient peut-être d'un grand monument où il figurait — de même que dans le prodigieux candélabre de l'église Saint-Antoine de Padoue — comme la propre signature de l'artiste. Ce petit bronze ferait un pendant bien intéressant à celui, de dimension aussi petite, que le baron Davillier a légué au Musée du Louvre, et où Riccio est coiffé d'un bonnet d'où sortent ses cheveux longs et frisés.

M. Bode a attribué à Pier-Giacomo Ilario, sculpteur et médailleur de Mantoue, à la fin du xve siècle, surnommé l'Antico pour les nombreuses copies d'antique qu'il exécuta, un important et très beau bronze représentant un Hercule (1). La jambe gauche est pliée en avant, le bras gauche tendu et recouvert de la peau de lion, tandis que le droit plié vient de lancer une flèche. Le corps robuste et bien musclé est d'un admirable modelé, la patine chaude en est superbe. C'est le seul exemplaire que nous connaissions de ce beau bronze, que ne possèdent ni le Musée du Bargello de Florence, ni celui de Berlin.

Deux autres bronzes sont des œuvres d'un artiste du début du xvie siècle, que M. Bode a spécialement étudié, Francesco da Sant' Agata de Padoue. Le jeune homme



VASSÉ. — BUSTE D'ENFANT
Marbre

(1) W. Bode. *Die italienische Bronzestatuetten der Renaissance*, tome IV, pl. 66.



MARIN. — PETITS BUSTES DE FEMMES
Terre cuite

nu, au corps élancé, qui croise ses bras au-dessus de sa tête, est un charmant bronze que nous retrouvons dans plusieurs musées et grandes collections de la Renaissance italienne. Deux des plus belles épreuves sont celle de la collection Wallace (1) et celle de la collection de Madame Stern.

Le groupe des lutteurs de Sant' Agata (2) est le plus beau des bronzes qu'on ait pu attribuer avec certitude à cet artiste. La reproduction que nous donnons ici de l'exemplaire unique de ce très beau bronze ne peut donner qu'une bien faible idée du modelé de ces deux corps, de la grande élégance de ce corps jeune qui s'élance en l'air, solidement serré à la taille par les bras puissants du lutteur plus âgé, plus robuste, mieux musclé. Une superbe patine brune complète la perfection de ce remarquable groupe de bronze.

Citons encore parmi les petits bronzes du XVIe siècle italien une statuette de nègre debout, les pieds enchaînés, une peau de lion autour des reins, ainsi qu'une belle épreuve du bronze exécuté d'après un des esclaves de Michel-Ange.

Alessandro Vittoria, sculpteur vénitien, élève de Sansovino, fit un grand nombre de bustes d'après les hommes célèbres ses contemporains. Certains d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous. Le buste en bronze du Titien est une des œuvres les plus intéressantes de cet artiste, qui avait conservé au déclin de la Renaissance quelques-unes des plus brillantes qualités de ses illustres prédécesseurs. Le grand peintre de Venise, qui fut lié d'amitié avec Vittoria, fit faire ce portrait en 1540 ; il avait alors soixante-trois ans. En dehors de l'intérêt historique de ce beau buste, nous nous trouvons en présence d'une sculpture très décorative et d'une remarquable fonte de bronze.

La place nous manque pour citer, pour décrire tout ce qui mériterait de l'être. Ivoires et émaux champlevés du Moyen Age voisinent avec les jades aux surprenantes couleurs. L'art égyptien est représenté par un excellent choix d'objets précieux. Le dernier venu dans la collection est certainement le plus rare et le plus beau. C'est une grande cuve en basalte, avec en guise d'anse une femme assise, d'un superbe caractère. Des tapis persans du XVIe siècle complètent à merveille cet ensemble si harmonieux.

N'oublions pas, avant de quitter cette salle incomparable, de saluer l'un des plus séduisants bibelots de la collection de Madame Stern, le délicieux jardin sur lequel s'ouvrent



CLODION. — BACCHANTE
Terre cuite

(1) W. Bode. *Die italienische Bronzestatueten der Renaissance*, tome V, pl. 80. Catalogue de la collection Wallace, nº 36.
(2) W. Bode. *Idem.*, tome V, pl. 81.



J.-B. LE MOYNE. — BUSTE DE FEMME
Terre cuite

les larges fenêtres du hall et qui inonde de lumière et de gaieté tout ce qui y est renfermé.

Autour du hall, trois pièces, arrangées avec infiniment de goût, contiennent de charmants tableaux, des meubles et des objets d'art du XVIII[e] siècle.

Le buste de femme en terre cuite, reproduit ici, est une des œuvres les plus séduisantes de J.-B. Lemoyne. Le modèle, malheureusement inconnu, est charmant avec sa physionomie jeune, pleine de grâce et d'esprit. Les cheveux sont souples et largement indiqués, les yeux sont pénétrants et expressifs et tout cela est traité comme seul savait le faire ce sculpteur si habile à modeler la terre. A défaut des initiales de l'artiste J.-B. L. M. tracées au dos du buste, on ne saurait avoir aucune hésitation à en reconnaître l'auteur, tant son exécution si personnelle s'y retrouve.

Deux petits bustes de Marin, finement modelés en terre cuite, nous représentent des jeunes femmes, la poitrine nue sur laquelle retombent cheveux et fleurs entremêlés.

De Clodion, c'est une de ces statuettes de terre cuite, pleine de mouvement et de charme. Une bacchante court en portant sur son épaule un cep de vigne et tenant une coupe de la main droite levée; à terre, un tambourin plein de raisin. — Un aimable buste de jeune garçon porte signé dans la terre cuite : *Martin fecit*. C'est vraisemblablement François Martin, qui fut un des bons sculpteurs de la fin du XVIII[e] siècle.



VASE MONTÉ
Art français. — XVIII[e] siècle

Le joli petit buste en marbre qui nous montre cet enfant sérieux et joufflu, dont la tête est coiffée d'un bonnet de dentelle surmonté d'un capuchon, ne nous paraît pas être de Houdon, qui mettait dans ses bustes enfantins encore plus de naturalisme, mais plutôt de Vassé qui exécuta plusieurs de ces charmants petits portraits d'enfants. L'un des plus séduisants se trouve dans la collection Doucet, c'est un enfant aux traits fins, au joli visage encadré d'un léger fichu, qui nous fait songer au buste d'enfant de Donatello. Il porte avec la signature de Vassé la date de 1757.

Les meubles sont d'une qualité égale aux bibelots de choix qui les entourent. Sur un très beau tapis de la Savonnerie de l'époque de Louis XIV, entièrement semé de fleurs et de rinceaux sur fond noir, d'élégantes petites tables séparent des fauteuils recouverts en tapisseries de Beauvais, qui ont conservé la fraîcheur et la beauté de leurs premières couleurs. Parmi les meilleurs de ces meubles exécutés par les ébénistes de l'époque de Louis XV, il nous faut citer, tout d'abord, une paire de meubles d'entre-deux, s'ouvrant à double porte, en marqueterie à dessin de rosaces en bois de citronnier et de rose avec encadrements en acajou et de beaux bronzes dorés.

Un autre meuble d'entre-deux, d'une belle simplicité, est en marqueterie à losanges en bois de rose et de palissandre avec des bronzes dorés aux chutes. Il porte l'estampille du maître ébéniste Feilt.

Une élégante petite table en bois de rose avec pupitre sur le dessus et écran en arrière est signée : Marchand.

Des ateliers de l'ébéniste G. Cordié est une fine et légère petite table en bois de rose très clair.

Un grand thermomètre d'applique en bois sculpté et doré, avec des fleurs et des oiseaux; un cartel en bronze doré, dont le cadran est entouré de guirlandes de fleurs et porte le nom de Clément le jeune, à Paris, une paire d'appliques à trois lumières, sortant chacune d'un bobêchon différent, sont à citer parmi les plus beaux objets d'art de l'époque de Louis XV voisinant aux murs avec les tableaux du XVIII[e] siècle.

Madame Stern, qui s'intéresse à toutes les manifestations d'art, avait consenti à prêter l'année dernière à l'Exposition chinoise du Musée des Arts décoratifs un grand vase de Chine (1) de forme rectangulaire en porcelaine bleu fouetté, dont la base, les anses et le couvercle sont ornés de beaux bronzes dorés Louis XV à dessin de larges feuilles.

Entrons, avant de quitter cette belle maison, avant de terminer cette trop rapide visite, dans la salle à manger dont les murs sont tendus de quatre tapisseries de la Manufacture des Gobelins, de la tenture des Métamorphoses (2). Au milieu de paysages verdoyants, nous voyons Renaud et Armide — d'après un carton de Louis de Boulogne — Apollon et Hyacinthe, Flore et Zéphire, et Mercure et Argus, exécutée d'après une peinture de M. Bertin.

CARLE DREYFUS.

(1) *Le Goût chinois en Europe au* XVIII[e] *siècle*, page 26, n° 121.
(2) M. FENAILLE. *État général des tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, XVIII[e] siecle, 1[re] partie, page 121.

La Collection de Madame Louis Stern

II. LES TABLEAUX

Dans le somptueux hôtel de Madame Louis Stern, les tableaux, comme les objets d'art remplissent un rôle décoratif. Ils participent à l'intimité du logis, ils contribuent à créer une magnifique parure d'art, qui saisit dès l'abord le visiteur. Ces tableaux, ainsi placés au milieu de meubles et d'objets d'art contemporains, prennent une signification plus haute et plus juste; choisis avec le goût le plus sûr, ils s'associent de la façon la plus heureuse aux autres œuvres d'art pour former un ensemble très harmonieux.

En étudiant les peintures italiennes des xve et xvie siècles, on remarque tout d'abord un souci très évident de rechercher ces tableaux pour leur valeur propre, pour leur intérêt particulier plutôt que pour le prestige du nom des auteurs à qui on pourrait les attribuer, et l'exemple n'est pas fréquent d'un pareil détachement à des préjugés très répandus. Pourtant, afin de ne pas déroger complètement à cette manie d'attribution si générale, empressons-nous de donner au Vénitien Giovanni Mansueti, qui travaillait de 1494 à 1516, et qui sans doute prit des leçons de Gentile Bellini, dont il continua la manière, un très curieux tableau représentant, sous les murailles du Caire, la réception d'ambassadeurs vénitiens et la prédication de saint Jean-Baptiste. Par sa disposition générale, par le décor de ville musul-



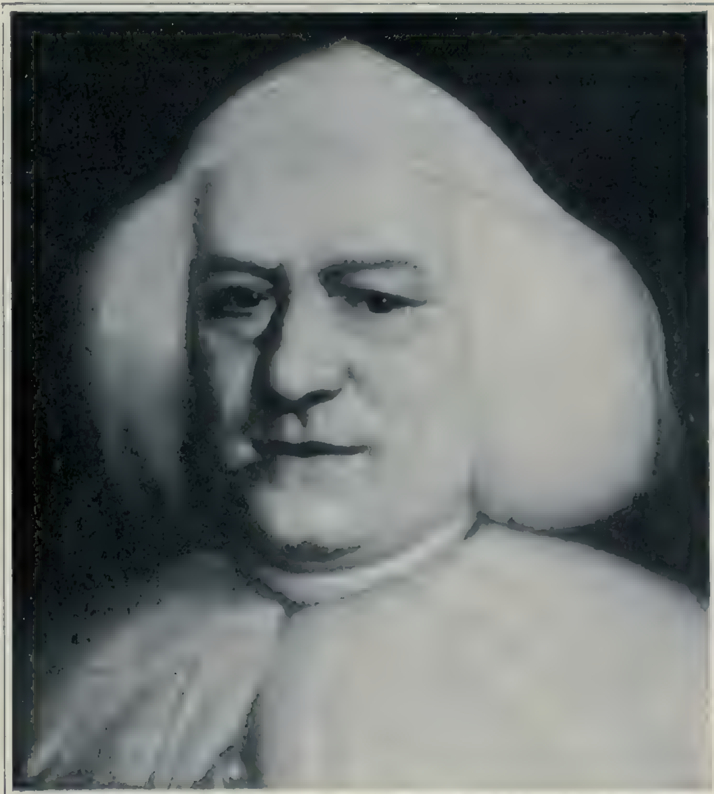
FRANS HALS. — ENFANT



ÉCOLE FLORENTINE (XVe siècle). — JEUNE PRINCE ET SON ESCORTE

mane qui occupe le fond, par la scène diplomatique qui est ici figurée, par le soin du peintre à chercher le pittoresque dans la disposition des personnages, la variété et l'étrangeté des costumes, et la présence de quelques animaux au premier plan, ce tableau doit être tout de suite rapproché d'une toile du Louvre qui était attribuée à Gentile Bellini dans les anciens inventaires. Une observation des dates a fait écarter cette paternité : la réception des ambassadeurs vénitiens que commémore le tableau du Louvre n'eut lieu au Caire qu'en 1512, cinq ans après la mort de Gentile, et selon toute vraisemblance, c'est aussi à Mansueti qu'il conviendrait d'attribuer cette peinture. Toutes deux paraissent représenter la même scène tant les ressemblances sont nombreuses. Le tableau de Madame Stern, cependant, d'un format plus

GIOVANNI MANSUETI. — RÉCEPTION D'AMBASSADEURS VÉNITIENS



LONGHI. — LE DOGE PAUL RENIER

petit, est d'un art plus concentré ; on y remarque certains détails pittoresques, qui ne figurent plus sur la toile du Louvre ; les personnages y sont aussi plus nombreux. On serait tenté d'y voir une œuvre faite sur place, sous l'impression directe des choses et des gens d'Orient, et dont la peinture du Louvre serait une réplique, plus sagement exécutée à l'atelier. Mais peut-on se flatter, pour des œuvres de cet âge, de retrouver ainsi, l'une près de l'autre, la maquette primitive et l'œuvre réalisée ? Ne faut-il pas supposer plutôt que Mansueti, afin de satisfaire aux exigences des divers ambassadeurs qui prirent part à la mission, dut faire plusieurs répliques de la même composition ? Un singulier détail, dans le tableau de Madame Stern, pourrait renforcer cette seconde hypothèse. Parmi les personnages du premier plan, badauds et marchands si nombreux dans les rues et sur les places en Orient, se tient debout, de profil à droite, saint Jean-Baptiste. Il est vêtu, à son ordinaire, d'une peau de mouton et s'appuie sur une croix ; il fait de la main droite un geste d'orateur ; il ne peut y avoir de doute sur le personnage : on nous le montre toujours ainsi, prêchant dans le désert. Ici, le lieu est peut-être un peu trop peuplé pour prétendre figurer le désert, mais nul, à vrai dire, ne paraît se soucier des paroles du précurseur, ni les écouter, ni les recueillir. La présence de ce saint ne s'expliquerait guère, à moins de supposer que le tableau eût été destiné à un des ambassadeurs vénitiens dont le prénom était Jean.



P.-P. RUBENS. — DON JUAN D'AUTRICHE

Un *cassone*, où se voit l'influence de Pisanello et de Paolo



A. VAN DYCK. — AD. STALBENT

Uccello, nous montre une troupe de cavaliers, élégants, insouciants et jeunes, quittant une ville aux remparts orgueilleux pour aller soit au combat, soit aux plaisirs violents de la chasse ou du tournoi. Ils semblent escorter un jeune prince et sont tous revêtus d'armures et de vêtements très somptueux. Rien ne nous renseigne mieux sur les détails des mœurs, des usages, des plaisirs des cours princières de l'Italie au temps de la Renaissance, sur les vêtements et les armes des hommes, sur les parures des femmes, sur le harnachement des chevaux, que ces délicates peintures décorant des devants de coffres ou des plateaux de mariage, parmi lesquels le panneau de Madame Stern occupe une place honorable. Il serait d'un grand intérêt de faire un répertoire de toutes ces peintures exécutées à l'occasion de mariages opulents, non pas toujours par des peintres illustres, mais généralement par des artistes habiles qui, en représentant des scènes

brillantes, se souciaient avant tout d'élégance, de somptuosité et de beauté.

Ce sont évidemment les mêmes sentiments qui ont rendu si populaire à la Renaissance la légende de saint Georges. Tous les grands maîtres, ou à peu près, ont représenté le jeune et beau chevalier chrétien; quelques-uns même, et non des moindres, lui doivent leurs meilleures inspirations. Il fut plus spécialement honoré en Vénétie : un peintre de cette région exécuta la figure noble et fière de saint Georges que possède Madame Stern. Le saint adolescent, au visage efféminé et doux qu'encadrent des cheveux légers et blonds, se tient debout dans son armure claire, appuyé sur sa lance. Comme il est frêle, le bon chevalier qu'une force surnaturelle rendra invincible! Mais n'est-ce pas toujours par le contraste de leur faiblesse apparente et de la rudesse de leurs coups que les peintres ont exprimé alors la présence du divin dans les actions des héros chrétiens dont ils représentaient les exploits? Il en va de même de saint Michel, dont l'allure est habituellement moins fière, son geste consacré étant de percer de la lance son ennemi terrassé. Une figure de saint Michel accompagne, chez Madame Stern, la délicate image de saint Georges, aux tonalités grises, s'accordant avec des ors brunis, où quelques notes rouges éclatent.

Deux figures à mi-corps de martyrs — saint Cosme et saint Damien probablement — sont des œuvres pleines de charme. Le peintre n'a pas négligé de laisser apparaître le vêtement de brocart d'or sous le manteau plus simple des saints médecins, patrons de Florence. Deux anges musiciens, aux visages enfantins, ornés de jolies boucles blondes, aux ailes diaprées de plumes de paon, vêtus de robe rouge à reflets jaune et bleu, se détachant sur un fond d'or, évoquent le souvenir de ces immatériels compagnons des Vierges triomphantes. Ils ont appartenu autrefois, ainsi que le *cassone*, le saint Georges et les saints Cosme et Damien, à la Galerie de M. de Saint-Maurice.



REYNOLDS. — JEUNE FEMME

Avant de quitter l'Italie pour d'autres contrées, arrêtons-nous devant le portrait de l'avant-dernier doge de Venise, Paul Renier, par Longhi. Son beau visage noble et mélancolique, aux carnations si douces, est délicatement encadré dans les blancheurs de sa perruque et de son hermine. Les portraits de Longhi sont assez rares. Celui-ci, exécuté d'après nature, en vue de quelque toile majestueuse et officielle, est d'une analyse précise et savante.

Les Écoles flamande et hollandaise ne figurent ici qu'avec des tableaux du XVIIe siècle. Le portrait de Don Juan d'Autriche, le vainqueur de Lépante, que la Renommée accompagne et que Neptune et Vénus saluent, fier sur un cheval puissant qui se cabre, se rendant à la flotte rangée en escadre qui l'attend, est une fine et précieuse esquisse. L'œuvre est de belle allure, l'exécution en est souple et vive, et se rapproche de celle des meilleures esquisses de Rubens. Elle figura à la vente Walferdin. Un autre portrait, d'un faire plus sage, plus précis, traité en grisaille ainsi que Van Dyck avait coutume de le faire, complète la part faite ici aux maîtres flamands. Un homme — Adrian Stalbent — y est représenté à mi-corps, élégamment drapé dans son manteau, la tête tournée à gauche. Cette petite effigie a toute l'aristocratique beauté, toute la noblesse que le peintre de Charles Ier savait mettre dans ses moindres productions. On sait que la Chalcographie du Louvre possède le portrait de Stalbent, gravé par Pontius, d'après Van Dyck (nº 2363).

Deux figures d'enfants pouvant être attribués, l'un à Benjamin

Cuyp, l'autre à Elias, nous montrent l'art plus réaliste, plus simple et moins théâtral des maîtres de la Hollande comparés à leurs voisins flamands. Souvent ils aimaient à nous montrer leurs contemporains se promenant l'été,



TH. LAWRENCE. — FREDERIK STEWART, PLUS TARD 4e MARQUIS DE LONDONDERRY

sous un chaud soleil, dans les campagnes verdoyantes, et Madame Stern possède un beau tableau d'Albert Cuyp, plein de lumière et de joie, qui est un excellent spécimen de ce genre. C'est presque un portrait aussi que ce gamin ébouriffé et riant, aux grosses joues luisantes et rouges, que Frans Hals peignit. On sait qu'il prit dans son entourage les modèles de ces nombreux enfants dont il se plaisait à représenter la physionomie riante et mobile, dans une facture souple, précise et rapide. La peinture de Madame Stern peut compter parmi les œuvres les plus caractéristiques de ce genre.

A l'exception de deux claires et fines études de Constable, les maîtres anglais ne sont également représentés ici que par des portraits. Un portrait de femme traité en esquisse, la toile par endroits à peine effleurée de couleur, le visage plus achevé, souriant et spirituel, abrité par un large chapeau noir, est un excellent spécimen de l'art de Reynolds. Les modelés du visage sont délicatement nuancés, l'exécution des cheveux poudrés est habile et libre; l'œuvre est d'un très grand charme; elle provient de la collection Price et fut acquise avant la vente publique. De Raeburn et de Lawrence, Madame Stern possède de beaux portraits de femmes, permettant d'apprécier facilement la facture différente de ces maîtres. Raeburn introduit dans la peinture à l'huile des procédés d'aquarelliste chers à l'École écossaise. Le portrait de femme âgée aux yeux clairs, se détachant blanc et noir sur un paysage décoratif, nous montre un visage noble et régulier, aux colorations douces et fraîches, d'une belle gravité. Lawrence, plus influencé par l'École française, peint avec des empâtements qui donnent à sa facture plus de consistance, mais qui ont trop souvent compromis la conservation de ses tableaux. Le portrait de Mrs. Babington, d'une harmonie blanche sur un rideau rouge, d'une conservation parfaite, est une œuvre charmante et très caractéristique. Le même maître figure encore ici avec une noble et délicate esquisse d'un portrait de femme et d'enfant, et enfin avec le portrait du jeune, fier et aristocratique Frederik Stewart, dans son habit rouge doublé de fourrure. Tous ces tableaux anglais ont été très heureusement choisis pour représenter quelques-uns des plus illustres maîtres de l'École par des œuvres aimables et précieuses.

L'Espagne ne figure ici qu'avec un tableau de Goya, mais de la qualité la plus rare. Une jeune femme en



FRAGONARD. — L'HEUREUSE FAMILLE



GOYA. — JEUNE FILLE



DROUAIS FILS. — ENFANT

costume sombre, coiffée d'un bonnet brun, en buste, se détache sur un fond uni légèrement bleuté. Tout l'éclat du tableau est dans le visage, d'une coloration claire, dont le délicat modelé rappelle Prud'hon dans ses meilleures œuvres. L'effet de ce regard vif, de ces lèvres fraîches, est saisissant. C'est un des portraits les plus impressionnants de Goya,



RAEBURN. — FEMME AGÉE



TH LAWRENCE. — LADY BARINGTON

que tous les musées peuvent envier. Il provient de la vente de Beurnonville.

Il était naturel qu'une assez large place fût réservée dans cette collection aux maîtres français du XVIIIe siècle. Un portrait de jeune garçon sentimental, par Greuze, a l'expression mélancolique et rêveuse que l'on peut souhaiter; par contre, la gracieuse figure de bébé que Drouais le fils peignit en 1756 est dénuée de toute psychologie; l'enfant poupin, tout rose dans son vêtement tout blanc, est peint avec une délicatesse de coloris et une simplicité de présentation tout à fait charmantes : c'est une œuvre exquise d'observation et de tendresse. Les artistes du XVIIIe siècle ne sont pas demeurés insensibles à la grâce de l'enfant. Ils ont traduit leurs sentiments de façons différentes : l'heureuse famille de Fragonard, que possède Madame Stern, est l'expression du bonheur familial assuré par l'enfant; la sentimentalité un peu douceâtre du sujet est compensée par une exécution ferme, solide et précise; le tableau est d'une harmonie blonde très délicate; tout en restant très personnel, Fragonard montre ici qu'il a connu des œuvres de Rembrandt, qu'il a su les comprendre et s'en souvenir. Hubert-Robert, l'ami et le compagnon de Fragonard, dans son voyage en Italie, met plus d'esprit et de fantaisie que de sentiment dans ses peintures. Le vieux pont qui représente ce maître ici est une aimable peinture décorative où éclate la joie de composer à l'aide de souvenirs ou de croquis un décor pittoresque tout baigné de lumière; l'arrangement du tableau est ingénieux, il est de ceux auxquels le maître se plaisait. Avec quelle grâce il sait grouper ces accortes et mutines lavandières sous l'arche du pont vénérable, autrefois fortifié, mais que les guerres et le temps ont usé, laissant sous son arche le regard errer au loin sur un paisible paysage tout noyé dans le soleil! Faut-il mentionner encore le portrait du comte d'Angiviller par Duplessis; un charmant portrait de femme, dessiné par Vestier, et quelques autres toiles françaises contemporaines? Nous pensons en avoir dit déjà assez pour montrer que nos peintres du XVIIIe siècle représentent ici dignement notre École auprès des maîtres étrangers, et que par leur variété, aussi bien que par l'éclectisme et la délicatesse de leur choix, les tableaux complètent de la façon la plus heureuse cet ensemble d'œuvres d'art qui font de l'hôtel du faubourg Saint-Honoré une des demeures les plus artistiques et les plus somptueuses de Paris.



HUBERT ROBERT. — LE VIEUX PONT

JEAN GUIFFREY.



R. BUGATTI. — UN GROUPE LION ET LIONNE DE NUBIE
Bronze à cire perdue
(Appartient à M. Hébrard)

SALON D'AUTOMNE

Le Grand Palais rouvre ses portes au moment où l'été ferme les siennes. Quand le rideau grisâtre de la pluie retombe sur la féerie de la belle saison, quand le premier frisson d'hiver nous fait sentir la vieillesse de nos os, on est heureux de se réchauffer au soleil artificiel qu'allument les peintres. Le Salon d'automne prolonge un peu l'enchantement des spectacles qui ont ravi nos yeux et oxygéné nos cerveaux. Il est vivant et tumultueux, sa jeunesse lui fait du bruit. Cependant on peut se demander si plusieurs, parmi les mieux doués de ces artistes, font de leurs facultés naturelles le meilleur usage. Ils ont raison de modeler par des ensembles et d'établir leur composition plutôt sur l'équilibre des volumes et le jeu des valeurs que sur l'agencement des lignes. Mais ils s'arrêtent trop tôt, se dérobent devant l'obstacle, se refusent à l'effort de serrer la nature de près et se fient volontiers aux bonheurs de l'instinct, à la collaboration du hasard. L'instinct est la source fraîche d'où l'art jaillit. L'intelligence et la volonté doivent intervenir pour discipliner son élan et créer l'expression qui résume la nature et la dépasse.



J. BERNARD. — LES VOIX
Bronze à cire perdue
(Appartient à M. Hébrard)

Cette leçon est donnée de la plus éloquente façon par l'exposition posthume d'un maître impressionniste. Les eaux-fortes, les lithographies de Pissarro, réunies dans une salle, sont d'un art exquis et serré qui pénètre dans l'intimité d'un sujet et se fait rustique avec les rustiques, sans rien sacrifier de sa culture traditionnelle. L'intelligence avisée et perçante du maître crée ou retrouve des moyens raffinés pour traduire son émotion. Justesse, concision, vivacité, choix du trait essentiel et de la touche vibrante qui enclôt la vie, voilà ce qui donne du style à ces petites œuvres.

Une personnalité troublante reparaît, après des années de volontaire retraite, avec un ensemble considérable d'œuvres peintes et sculptées. Quand on a considéré avec l'attention qu'elles méritent ces expressions successives d'une pensée toujours agissante et bouillonnante, même si l'on n'est pas en tout d'accord avec l'artiste, on doit affirmer d'abord que Henry de Groux est quelqu'un. Douloureux et fiévreux,



Photo Crevaux.

HENRY DE GROUX. — LA STATUE DE LÉON TOLSTOÏ

romantique exacerbé, réaliste et visionnaire, il étonne, froisse, émeut, inquiète et n'est jamais indifférent. On discerne dans cet art bien des éléments : des morceaux de Rubens et des lambeaux de Delacroix, du Grünewald et du Jérôme Bosch, du Watts et du Wiertz, du Breughel et du Decamps, du satanisme à la Baudelaire, de l'emphase à la d'Aurevilly, beaucoup et, je crois, trop de littérature. La poétique de l'artiste n'est pas moins bizarre. Sans cesse l'apothéose confine à la parodie. César et Napoléon, fouettés par une ironie sournoise, passent comme des héros fantoches sur un fond de cauchemar. Malgré tout, la puissance est indéniable : certaines visions se gravent dans l'esprit et hantent la mémoire. Le *Christ aux outrages* déchaîne autour de la Victime piteuse toute la bestialité humaine. La *Barque à Caron*, les *Faux Prophètes*, la *Retraite de Russie* frappent par l'unité logique et forte de l'effet. Les portraits de femmes, avec leurs sourires compliqués et leur bizarre mélange de force et de langueur, sont d'étonnantes transpositions de Baudelaire. Statuaire, de Groux me rappelle Préault. Il sculpte des âmes. Tolstoï en marche, la barbe flottante au vent du steppe, est un Moïse qui va vers le Sinaï. Wagner, Polichinelle sublime, hausse son front bossué et sa lippe dédaigneuse.

La sculpture occupe, matériellement, une place restreinte au Salon d'automne, mais elle offre cette année des qualités sérieuses de force et de grandeur qui sont de bon augure. Le caractère mâle et volontaire qui distingue bon nombre de ces productions fait un contraste frappant avec

le relâchement que l'on déplore ailleurs. — Bugatti s'élève d'un impressionnisme spirituel et pittoresque au style. Les œuvres qu'il expose sont d'un statuaire. Le *Lion et la lionne de Nubie*, habilement stylisés, beaux de volume, de plans, de mouvement, de lignes fières, marchent, simples et massifs, avec une majesté formidable. A l'école de l'Égypte et de l'Assyrie, l'artiste a retrouvé le sens monumental. Andreotti a nourri son talent délicat et fort de la meilleure tradition italienne. La *Madeleine*, les bras tendus, la tête renversée dans la prière, fait penser à Giotto. La *Gorgone*, la tête couronnée de serpents, bondit avec la vigueur et l'élasticité d'un bronze florentin. Une *Jeune femme* modèle



J. DE CHARMOY. — UN DES GÉNIES D'ANGLE DU MONUMENT DE BEETHOVEN

tendrement, dans le marbre rose, la grâce allongée d'un corps svelte et charnu. On sent de l'avenir et comme un souffle d'aurore dans cet art très instruit du passé et très jeune de sentiment.

Il y a bien de la fraîcheur, de la noblesse simple dans les œuvres de Marque : une petite *Baigneuse* en bronze, une stèle qui penche la douleur de deux Génies enfants sur l'urne funéraire; le charmant portrait d'une fillette, *Mademoiselle Richet*. Il y a de la force saine et de la grâce solide dans l'art de Halou, qu'il cisèle en bronze une tête de paysanne savoyarde ou bien une petite Ève souple et râblée. Madame France Raphaël, qui modèle largement des

bustes, des études, fait passer sur des visages le reflet de la vie intérieure. C. Lefèvre trouve dans l'amour fervent de son métier un renouveau de jeunesse.

Voici une œuvre qui mérite et provoque la discussion : José de Charmoy, comme de Groux, met peut-être trop de littérature dans un art qui en comporte peu. Idéaliste, il fait passer l'expression avant la vérité formelle et interprète la nature. Les *Génies* que l'artiste a placés en cariatides aux angles d'un monument à Beethoven sont des créations tourmentées, bizarres, et, chose inattendue chez ce Français des Iles, d'un caractère expressément germanique. Ces Anges musculeux, aux ailes puissantes, rappellent, par la structure osseuse, par la laideur sombre et renfrognée des visages, les Prophètes de Bamberg et les figures des Apocalypses allemandes; on ne peut leur refuser une sombre et pathétique éloquence.

Le statuaire dauphinois Joseph Bernard expose les fragments d'un monument à Michel Servet. La noble figure du *Martyr*, la statue du *Remords*, des têtes charmantes de jeunesse et d'ingénuité, comme son héroïne écoutant *les Voix*, attestent que l'artiste poursuit un idéal très pur et sait agrandir la forme en la simplifiant. On constate donc dans la sculpture un curieux effort de renouvellement.



L. ANDREOTTI. — JEUNE FEMME « ROSA DEL DUOMA »
(Marbre)

Souhaitons que l'exemple de cet art viril et qui n'affirme jamais à demi soit profitable aux enfants gâtés qui ne prennent plus la peine de formuler leur rêve. Ils sont plusieurs dont le talent certain a je ne sais quoi de fugace et de décevant. Est-ce négligence ironique, est-ce crainte de gâter, en insistant, la fraîcheur d'une ébauche ? Ils se complaisent aux douceurs floues de l'à peu près et de l'inachevé. Des notes vives, rapides, heureuses, amusent l'œil dans un petit format. Agrandies, elles se disloquent; le charme du coloris se perd en se diluant, l'indigence de la forme se trahit. Dans *l'Age d'or* de Déziré, de fort jolis morceaux, des nus gris et blonds, un agréable parti pris de colorations pâles, laissent à souhaiter un ensemble plus harmonieux et des formes mieux reliées entre elles. Ch. Guérin, savoureux peintre de morceaux, pare d'une couleur brillante et d'une vie chaleureuse les femmes, les fleurs et les fruits dont il meuble son décor. Bonnard, l'humoriste exquis des croquis parisiens, où sa fine observation s'apparente à l'ironie philosophique de Vuillard, ne me satisfait qu'à demi dans son Panneau décoratif de la *Méditerranée*. Certes, il est toujours coloriste subtil et chatoyant pour dire la mollesse orientale et le doux nonchaloir des rivages heureux baignés de lumières blondes; mais comment justifier les enfants amorphes, la fillette à l'impossible modelé qui déparent ce riant décor ?

Il y a cependant pour nos décorateurs une belle carrière à courir. L'hygiène, d'accord avec le goût, proscrit les lourdes tentures et les teintes sombres qui attristaient nos intérieurs. La lumière entre et circule dans nos chambres aérées, la nature s'y installe en images joyeuses et claires.

Les panneaux décoratifs de Valtat répondent bien à ce programme. D'un pinceau libre et souple, l'artiste ploie et déploie les beaux corps sinueux et pleins de ses *Baigneuses*. Il brasse hardiment la forme et la couleur, et, soumettant la nature à des visées ornementales, il crée des accords éclatants de rouges et de verts, d'ocres chaudes et de bleus profonds. Les formes heureuses s'épanouissent dans une atmosphère de fête.

L'Été, ensemble de huit panneaux pour une salle à manger : ce simple titre désigne une œuvre grave, noble, empreinte de la plus sereine poésie. Jules Flandrin a médité longuement et préparé par d'attentives études cette synthèse du pays dauphinois qui est comme une Symphonie de la Montagne. Elle a l'autorité, la plénitude d'une pensée mûrie amoureusement. Sur ces vastes et silencieux décors où vibrent des taches espacées et claires, plane un sentiment religieux très doux et très pur. *La Vallée* se déroule avec une magnifique ampleur. *La Fontaine* a le calme auguste d'une scène antique; on croit voir un sacrifice offert par la gratitude des premiers hommes aux divinités bienfaisantes de l'eau.

Un des attraits du Salon d'automne, c'est que les personnalités y sont nombreuses et tranchées. On ne peut confondre avec nul autre l'art sensitif et nerveux de George Desvallières. Il met beaucoup de lui-même en toutes ses créations. Dans un *projet de décoration pour une bibliothèque*, l'adolescente qui feuillette un gros bouquin a la grâce fière et pensive, le charme douloureux qui caractérise cette nature d'artiste. On reconnaît Francis Jourdain à sa douceur insinuante. Ses décors, empruntés à l'Ile-de-France, expriment bien finement l'attrait de nos régions tempérées : un coloris discret, tout en nuances, des valeurs rapprochées, une grâce coquette de mise en page, quelque chose qui rappelle un peu le hautbois de Cazin.

Dusouchet a le sens du décor, des lignes simples et nobles, du geste émouvant. Vallotton, exclusif adorateur de la ligne, affirme sa volonté d'abstraire et de saisir la forme en ce qu'elle a d'absolu. Chigot capte le fleurissement et le duvet léger des choses : l'*Eglise italienne*, la *Cueillette des citrons à Menton*, sont des bouquets exquis de tons chantants et clairs. Lisbeth Delvolvé-Carrière nous pénètre de la mystérieuse douceur des heures pensives, qu'elle peigne des



Photo Druet.

CH. GUÉRIN. — FLEURS, FEMMES ET FRUITS

fleurs ou des *Nuages dans la montagne*. Les Mythologies de X. Roussel me charment par leur gaieté légère et bondissante. Les antiques énergies de la nature animent ses fougueux cortèges de Bacchantes, ses ruées farouches de Centaures sous des ciels aux bleus verdissant. D'Espagnat ne nous lasse pas en redisant les grâces ingénues de la jeunesse ou l'éclat satiné des fleurs. Son paravent bleu est un frais et pimpant décor. — Peské montre de vigoureuses études où circule la sève de la nature, où s'affirme aussi le sens de l'humanité, belles promesses d'œuvres futures. Laprade, vivace et verveux, fait jouer des blancs savoureux sur les verts forts, les gris et les noirs. Madame Séailles fait affleurer la vie profonde des figures dans les regards veloutés. Vigoureux et directs, Manguin et Puy conquièrent le monde extérieur. Du premier, la *Femme en jaune dans un jardin* plaît par la justesse de la sensation lumineuse; la *Petite Dentellière*, de l'autre, modèle à ravir sa grâce ingénue dans la pénombre traversée de soleil.

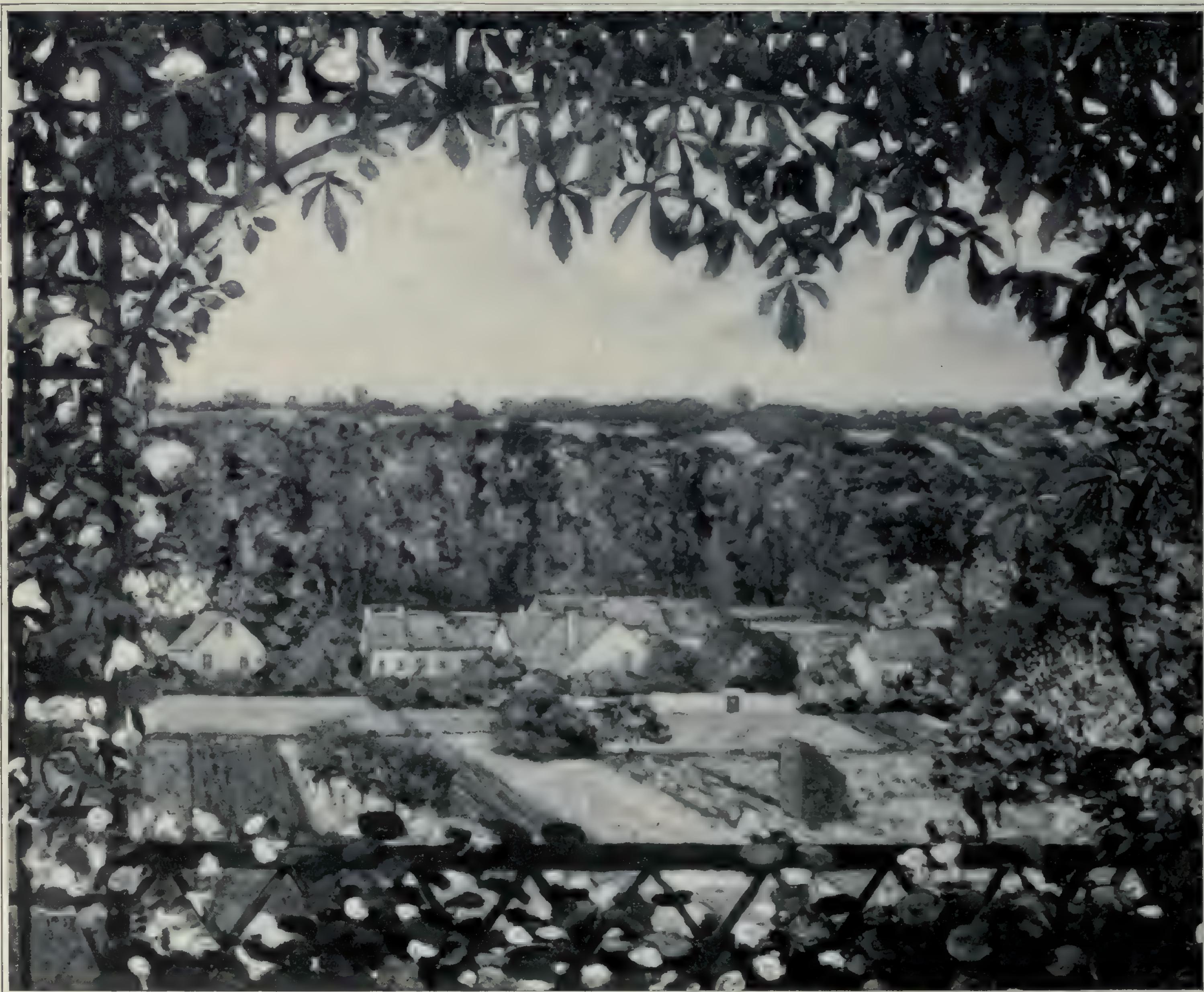


Photo Druet. F. JOURDAIN. — ILE-DE-FRANCE

En vérité, le talent foisonne : voici Marquet, fin coloriste, comme l'attestent le *Port de Honfleur* et la *Place de la Trinité;* Le Beau, qui, d'impressionniste fougueux, se transforme en japonisant subtil; Le Bail, qui peint pour le vitrail; Camoin, qui ne modère pas encore sa force réelle; Chapuy, dont la *Flânerie* presque trop adroite m'inquiète, dont la promenade *Aux Champs* me rassure; Ozenfant, Grass-Mick, Braut, et ce Genty, qui découvre un sens comique à la couleur. Deborne, Jaulmes, Madeline, La Villéon, Chaillé, Urbain, Peccatte, Claude Rameau, soumettent la nature à des rythmes décoratifs.

Dufrénoy, poète de la couleur, trouve sur sa palette des richesses de métal en fusion. Ses vues de Venise, surtout les *Palis jaunes*, ont une admirable opulence. Son *Avignon* en mars mêle des coulées d'or et d'argent aux violets, aux grenats, aux verts cendrés du printemps.

Concluons qu'il n'y a pas lieu de se frapper : quelques hirondelles ne font pas le printemps; quelques cubes ou quelques triangles ne font pas une école. Espérons que ces jeunes gens s'amusent. Quelques-uns ont assez de talent, et tous auront assez de bon sens pour s'évader de la géométrie et rentrer dans la nature.

MAURICE HAMEL.



G. DESVALLIÈRES. — PROJET DE DÉCORATION POUR UNE BIBLIOTHÈQUE

Photos Druet.

H. DÉZIRÉ. — L'AGE D'OR

UN PORTRAIT DE FEMME

par L.-M. VAN LOO



ANS ses spirituelles, trop spirituelles critiques de Salons, Diderot a porté sur les peintures des Van Loo, et en particulier de Louis-Michel, quelques jugements tantôt enthousiastes, tantôt sévères, souvent discutés. C'étaient des amis. Il tenait à ne pas se laisser aveugler par l'amitié, et pour n'être point taxé de ce qu'on appellerait aujourd'hui camaraderie, il mêlait à ses louanges des coups de griffe parfois rudes. Pour lui, Carle Van Loo était non seulement un illettré, mais « une bête », qui, une fois le pinceau à la main, trouvait on ne sait comment des inspirations de génie. Il épargnait davantage le neveu, Louis-Michel, lequel n'était pas moins illettré, car Jean-Baptiste Van Loo qui les avait élevés tous les deux ensemble, ne leur avait fait apprendre strictement que leur art, pas même un peu d'orthographe. Mais Louis-Michel, « je l'aime, a écrit Diderot, parce qu'il est simple et honnête, parce qu'il est la douceur et la bienfaisance personnifiées ». Aimer l'homme le gênait pour apprécier le peintre; aussi après chaque éloge une restriction : « Michel Vanloo est vraiment un artiste... Son talent s'étend en raison de la grandeur de son cadre; convenons cependant qu'il ne sait pas rendre la finesse de la peau des femmes; c'est que, pour toute cette variété de teintes que nous y voyons, il n'a que du blanc, du rouge et du gris; et qu'il réussit mieux aux portraits d'hommes. » Le critique y revient ailleurs, « Michel Vanloo fait les étoffes à merveille... Il a du dessin, de la couleur, de la sagesse et de la vérité... Il fait les portraits d'hommes largement. Pour ceux des femmes, c'est autre chose, il est lourd, il est sans finesse de tons, il vise à la craie de Drouais » — une pierre, en passant, dans le jardin de ce malchanceux.

La sentence n'a pas été sans appel. On a douté, de nos jours, qu'elle fût sérieuse : « Boutade, a-t-on écrit, sans importance et même sans fondement. » Il est assez certain que Diderot, qui n'écrivait pas ses lettres pour le public, sacrifiait volontiers à une malice le sacerdoce du juge; témoin le jeu de mots par lequel il marqua un jour son dédain pour un peintre non dénué de mérite, Hallé : « Si vous ne faites rien de mieux, Hallé, allez-vous-en ! »

Si le trait lancé contre les carnations féminines de L.-M. Van Loo se justifie un peu quand on regarde, à Versailles, sa cousine Marie-Rosalie (mais c'était une enfant maladive, marquée pour une fin prématurée) ou encore la reine Élisabeth Farnèse, d'autres figures pourraient protester : celle que nous voyons, à Versailles encore, de Christine Somis, femme de Carle; celle qu'on a vue en 1892, aux Cent chefs-d'œuvre du XVIIIe siècle, la figure de Marie-Anne Berger, sœur de Louis-Michel.

Le portrait, signé L. M. Van Loo, 1758, qui se divulgue ici pour la première fois, ajoute une protestation de plus : la carnation y est fine, nullement *lourde*, nullement *crayeuse*.

Il serait difficile de citer beaucoup d'autres exemples qui fassent juger du talent de ce Van Loo comme peintre de la femme.

Sur la quantité des portraits féminins sortis de son pinceau (et rien qu'au Salon de 1759, il y en avait cinq) combien subsistent en France ? Plusieurs ont pris le chemin de l'étranger, dit-on, des deux Amériques surtout, qui se les seraient disputés, soit. Mais aussi peut-être en reste-t-il d'ensevelis, pour ainsi dire, dans quelques sanctuaires de familles, où l'on se contente de les garder précieusement, sans les faire connaître ? C'est ce qui était advenu, jusqu'en 1863, de deux superbes peintures de L. David, les portraits de M. et de Madame Sériziat, dont les *Arts* ont donné la reproduction photographique en 1902. Ce fut aussi le sort de ce portrait peint par L. M. Van Loo, absolument inédit jusqu'ici; car il n'est jamais sorti de la famille pour laquelle il a été fait; il ne fut jamais ni gravé, ni photographié, ni produit en public, sauf au Salon de 1759 dont nous venons de parler — c'est un de retrouvé sur les cinq exposés alors. A ce Salon, où le portrait de Madame de Pompadour concentrait toute l'attention, les quatre autres dames, dans leur anonymat, passées presque inaperçues, figuraient au livret sous un même numéro, l'une d'elles seulement désignée par ces quelques mots : « Une dame habillée de blanc, avec une pelisse sur l'épaule, appuyée sur un fauteuil. T. de 5 pieds 1/2 sur 4 1/2. » C'est la description de notre tableau, exacte à cela près, qu'on avait pris pour un fauteuil une sorte de divan oriental formé par des coussins de velours rouge.

Faut-il une présentation ? Cette dame, qui avait alors juste vingt ans, tout récemment mariée à messire Gilbert George de Montcloux, lequel devint peu après fermier général et devait, trente-cinq ans plus tard, périr avec ses collègues sur l'échafaud révolutionnaire, était la fille d'un autre riche financier; elle s'appelait Constance-Lucie Dalençon.

La façon dont Louis-Michel a exécuté ce portrait témoigne de la diversité à laquelle pouvait se plier son talent : Au Salon précédent, il avait exposé, dans un style tout contraire, cet ouvrage capital qu'on voit aujourd'hui aux galeries de Versailles, qui représente Carle Van Loo au milieu de sa famille. Là, toute liberté. Ce n'était pas œuvre de commande, ni d'apparat. L'artiste pouvait suivre son impulsion; et aussitôt reparaît en lui le naturel hollandais. Attitudes, groupement, physionomies, tout se montre simple, vrai, logique. L'idée vient, inévitable, d'en rapprocher, pour la comparaison, le grand tableau du Louvre, où Largillière s'est peint si pompeusement dans un décor de campagne, en perruque de cérémonie, s'annonçant chasseur par un fusil entre les genoux, avec sa femme assise en grande toilette de gala sur un tertre de gazon, et sa fille, toute en satin, qui, pour lancer des roulades devant la nature, avait apporté son morceau de chant. Pour l'exécu-



L.-M. VAN LOO. — Mme DE MONTCLOUX
(Collection de M. Hippolyte Gautier)

tion, assurément nous avons là une merveille. Mais quelle conception ! Le contrepied du vraisemblable. Aussi, un abîme entre les deux œuvres. Dans celle de L.-M. Van Loo, rien de prétentieux, rien de théâtral, ni de pesant, ni de raffiné. Carle y est en plein dans son métier; crayon levé, carton sur les genoux, dans la salle même où il professe, on le voit dessinant les traits de sa fille qui pose pour lui, guindée comme quand on pose; les fils regardent curieusement; la mère passe dans le fond; elle tient bien un feuillet de musique, elle aussi, mais de quel mouvement naturel au moins ! en ancienne grande cantatrice, qui se remémore ce qu'elle fut et qui va reporter à sa place ce cher souvenir d'un passé brillant.

Retournons, maintenant, au portrait de Madame de Montcloux; c'est un contraste. Van Loo est un autre homme : il est redevenu le Français du XVIII[e] siècle, le peintre des vanités mondaines. La même main qui vient de tracer un groupe de famille si réellement familial et tout familier, se hisse sans effort aux exigences altières d'une élégante qui, sans être princesse, ne serait pas peinée de le paraître. Déjà le père et la mère de la jeune femme avaient été portraiturés par Largillière avec des apparences étonnamment fastueuses : Madame Dalençon, assise sur un nuage, en robe de satin jaune avec ceinture à pierreries, bracelets, diadème; un petit génie près d'elle; lui, M. Dalençon, debout, portant une cuirasse par-dessus un habit de velours bleu doublé de fourrure, le visage encadré d'une large perruque. (Ces deux tableaux vendus à l'hôtel Drouot, le 28 mai 1867, avec la galerie de M. Hipp. de Montcloux, par ses héritiers.) Quand on possédait dans son salon des portraits de parents d'un genre si grandiose, on ne pouvait moins faire que de vouloir pour soi-même un attirail qui ne sentît pas la déchéance. Le costume de sultane fut choisi; c'était dans le goût du jour, surtout chez les Van Loo. Ce costume avait l'avantage de comporter la pelisse de velours bleu fourrée d'hermine, une abondance de broderies d'or, une abondance de perles. Or, les Van Loo étaient surprenants par leur habileté à rendre les accessoires ornementaux. Et Louis-Michel fut surprenant encore par l'aisance avec laquelle il sut remplir toute la largeur de son cadre par son modèle aux bras moelleusement étalés.

Quand il fit ce portrait, il était dans la plénitude de son talent, non encore de sa renommée. Ou plutôt, commencée en Espagne à la cour de Philippe V qui l'avait adopté comme son premier peintre, sa renommée se complétait en France de toute celle de sa parenté. Il était d'une famille où l'art de peindre, plus que séculaire, ressemblait à une hérédité. Sans parler de son trisaïeul Jan, resté Hollandais, son bisaïeul Jacques, auteur célèbre du *Coucher* qu'a vulgarisé le burin de Porporati, et accueilli par notre Académie de peinture en 1663, son grand-père Louis, fameux par un duel qui le força de transporter sa palette en Provence, son père Jean-Baptiste, académicien lui aussi en 1731, deux ans avant qu'il le devînt lui-même, son oncle Carle, presque du même âge que lui, académicien à son tour depuis 1735, enfin son frère cadet Charles-Amédée, peintre du roi de Prusse, en 1751, et déjà académicien chez nous dès 1747 (car l'Académie de peinture semblait leur appartenir comme un fief par droit dynastique), tous ces Van Loo se faisaient mutuellement auréole. C'était au point que le public ne distinguait plus, et disait communément, comme beaucoup le disent encore aujourd'hui, sans tenir compte ni des prénoms, ni des époques, *Vanloo*, tel tableau est de *Vanloo*, comme s'il n'en eût existé qu'un. Aussi la confusion a-t-elle gagné jusqu'aux biographies et aux catalogues, où l'on trouve parfois au compte de Carle ou de Michel, ce qui est de Jean-Baptiste et réciproquement. A la rigueur, confondre ainsi n'est pas un tort. Il n'y a réellement eu, à travers les différents prénoms, qu'un même Van Loo. Tous élèves les uns des autres et souvent collaborateurs, ils s'étaient façonnés dans un moule pareil, en se transmettant une manière à eux, une habitude de touche légère, de dessin correct et pourtant aisé, de coloris toujours frais, même décoratif, pourrait-on dire, à force d'être harmonieux, enfin un instinct de gracieuse élégance que le siècle avait développé en eux. Tel était leur apanage commun. Ce que l'un a fait, l'autre aurait pu le faire.

Où la différence se manifestait, ce n'était point dans leur art, c'était dans leur caractère. Louis-Michel, condisciple de son oncle Carle, ne lui ressemblait guère dans la pratique de la vie. L'oncle était un fougueux, un passionné; il avait eu une jeunesse dont s'était alarmée sa famille; puis un mariage à Turin avec une cantatrice en vogue, Christine Somis, l'avait lancé dans des idées, non pas précisément de grandeur, mais de luxueux appel à la célébrité. Dans un appartement de prodigue, il avait donné des fêtes où s'entassait le tout-Paris d'alors.

Tout au rebours, Louis-Michel était un paisible. C'était lui qu'on avait envoyé en Italie pour en arracher son oncle, qui s'y attardait, nouveau Renaud, dans des jardins d'Armide, mais d'Armide de cabaret. De plus, Louis-Michel était un économe qui pesait son escarcelle et visait à de fructueux placements, ce qui ne l'empêcha pas d'en faire un désastreux en Espagne. C'est cette préoccupation du gain qui le porta à se confiner dans la peinture des portraits, plus lucrative que la classique peinture d'expressions et à laisser à son oncle celle-ci avec ses glorieuses mais éternelles redites de scènes religieuses ou mythologiques.

Après le portrait de Madame de Montcloux, L.-M. Van Loo, qui en avait déjà fait plus d'une trentaine de remarqués, en fit encore environ quarante importants, surtout des potentats de son époque. On peut voir dans nos musées, ceux de Louis XV et de ses trois petits-fils qui ont régné plus tard; notamment à Épinal, un charmant portrait du jeune comte de Provence; ailleurs, ceux des Choiseul ; au Louvre, celui de Soufflot et le sien même ; en Espagne, quelques-uns. Mais la plupart des autres, peints en France, où ont-ils passé ? Que sont-ils devenus ? N'est-il pas à désirer que leurs possesseurs actuels, s'il en reste, aient à leur tour la pensée d'en divulguer l'existence ?

HIPPOLYTE GAUTIER.

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & C[ie], Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

N° 120 LES ARTS Décembre 1911



Photo Alinari.

R. LEFÈVRE. — LA PRINCESSE BORGHÈSE
Musée de Versailles
(Exposition des portraits italiens des trois derniers siècles à Florence)



Photo Alinari.

P.-P. RUBENS. — LE DUC GUILLAUME DE GONZAGUE, SON FILS VINCENT, ÉLÉONORE D'AUTRICHE ET ÉLÉONORE DE MÉDICIS
(Accademia Virgiliana — Mantoue)

EXPOSITION DES PORTRAITS ITALIENS

A FLORENCE



Photo Alinari.

FRA VITTORE GHISLANDI. — UN JEUNE ARTISTE
(Galerie Carrara. — Bergame)

PARMI les nombreuses expositions d'art organisées en Italie pour célébrer le cinquantenaire de la proclamation de Rome capitale du nouveau royaume, celle qu'a organisée la ville de Florence est certainement l'une des plus intéressantes et des plus belles. Rome a convié à une magnifique et colossale fête de l'Art tous les grands maîtres d'aujourd'hui, et l'on peut dire que, dans l'enceinte de cette exposition d'art moderne vraiment incomparable, toutes les écoles contemporaines se trouvent représentées par ce qu'elles ont de plus significatif et de plus personnel. En regard de cette manifestation solennelle et grandiose, Florence s'est contentée d'un programme qui paraît plus modeste : une exposition de portraits italiens, de la fin du XVIe siècle au milieu du siècle passé, c'est-à-dire durant deux siècles d'art presque inconnus, au cours desquels a fleuri un genre de peinture pour quoi l'on n'a eu jusqu'à présent que fort peu d'estime. Parmi plusieurs centaines de portraits italiens, les organisateurs ont admis, fort à propos, quelques douzaines de portraits de maîtres étrangers représentant des personnages italiens, de sorte que cette exposition constitue un organisme complet et vital d'où se dégagent bien des enseignements. Elle révèle, en effet, à côté de certains grands maîtres étrangers, nombre de personnalités italiennes, affirme l'existence à cette époque d'une École italienne, et tire enfin de l'oubli et de l'indifférence plus de deux siècles d'art.



Photo Alinari.

J. SUSTERMANS. — DON MATHIAS DE MEDICIS, FILS DE COSME II

(Villa Royale. — Poggio a Cajano)

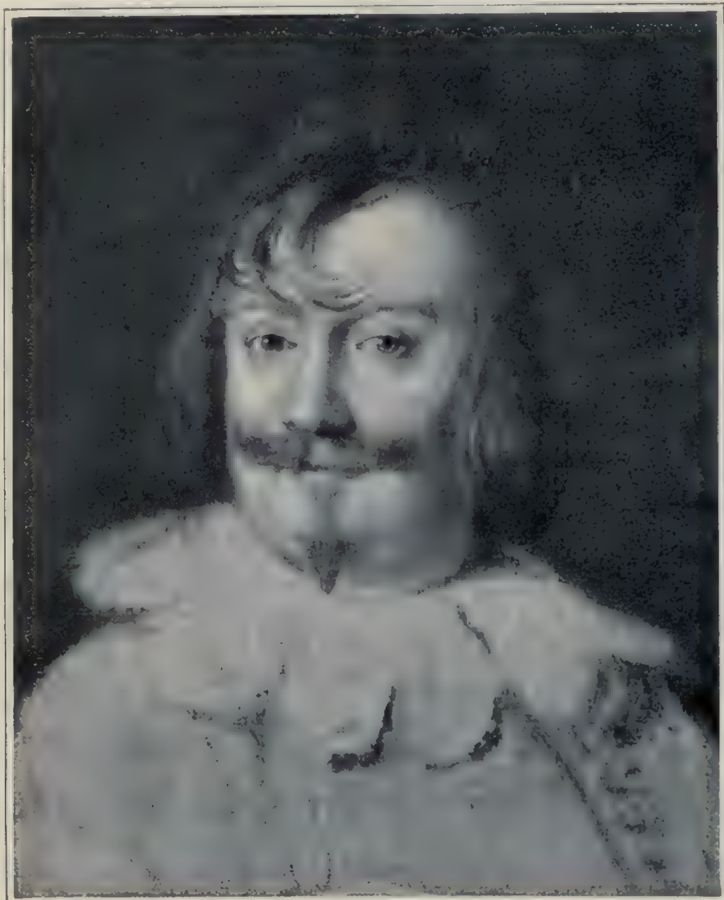


Photo Alinari. A. VAN DYCK. — ANTOINE PICCOLOMINI
(Galerie Corsini. — Florence)

L'art italien ne s'est pas terminé avec Michel-Ange et le Titien. La grande floraison du xv[e] et du xvi[e] siècle a fait perdre de vue tout ce qui l'a suivie. Trop de lumière avait rayonné sur l'Italie pour qu'une grande ombre ne vînt pas à son tour envelopper les derniers continuateurs de la glorieuse tradition. xvii[e] et xviii[e] siècles ont été jusqu'aujourd'hui synonymes d'extravagance et de folie, et l'on a eu pour ces deux siècles si peu de considération qu'on les a nécessairement mal jugés. L'exposition florentine aura contribué grandement à leur réhabilitation. En attendant que l'art entier de ces deux époques soit mieux connu et plus apprécié dans toutes ses manifestations, il faut reconnaître la juste valeur de ce qu'il nous révèle aujourd'hui par les portraits qu'il a produits.

La tradition italienne du portrait, il faut le remarquer tout d'abord, ne s'est jamais interrompue. A partir des sculptures des tombeaux étrusques jusqu'aux bustes et aux statues romaines, à partir des mosaïques byzantines jusqu'aux sculptures romanes, à partir des peintures et des statues de la première Renaissance jusqu'aux splendeurs du Quattrocento et du Cinquecento, le portrait a fait partie intégrante du patrimoine artistique de l'Italie. De si vivaces et si fortes traditions ne pouvaient se perdre d'un jour à l'autre. Loin de là, l'art du portrait, après le xvi[e] siècle, a continué de vivre d'une vie intense et complète, sans trop se ressentir des influences et des excès de l'art de son époque.

On peut dire, d'ailleurs, qu'à toutes les époques l'art du portrait a mené une existence à part, conservé sa liberté d'allure, et qu'au lieu de se laisser influencer par les inspirations des autres manifestations artistiques, il a maintes fois prouvé son énergie et maintenu ou ramené les formes de l'art dans l'imitation et l'interprétation de la vérité. Les portraits de Dante et de Boniface VIII par Giotto, et celui de Guidoriccio da Fogliano par Simone Martini, révèlent un aspect tout particulier de la peinture italienne du Trecento, témoignent d'un sentiment du vrai et du naturel dans l'art florentin et siennois, qui contraste singulièrement avec les habitudes de l'époque et laisse pressentir déjà les meilleures conquêtes du Quattrocento. Malgré cela, c'est incontestablement le xv[e] siècle qui s'affirme le premier dans l'art du portrait. L'amour de la vérité et de la nature fait alors les portraits vivants comme la réalité elle-même, mais une grande tristesse les domine, une mélancolie profonde les pénètre. Sans doute, l'humanisme avait révélé l'homme à l'homme, mais il gisait encore sous l'oppression des tristesses médiévales. Une femme sourit la première : c'est la Monna Lisa, de Léonard ; et la nouveauté parut si imprévue et si hardie que Vasari nous parle de musiciens et de bouffons que le peintre aurait fait venir dans son atelier pour égayer la belle jeune femme pendant qu'elle posait ! Le portrait florentin conserve, durant le Cinquecento, sa gravité habituelle, mais il y ajoute, avec Raphaël, un sentiment de l'idéal qui transforme la réalité, l'exalte et l'ennoblit. Les

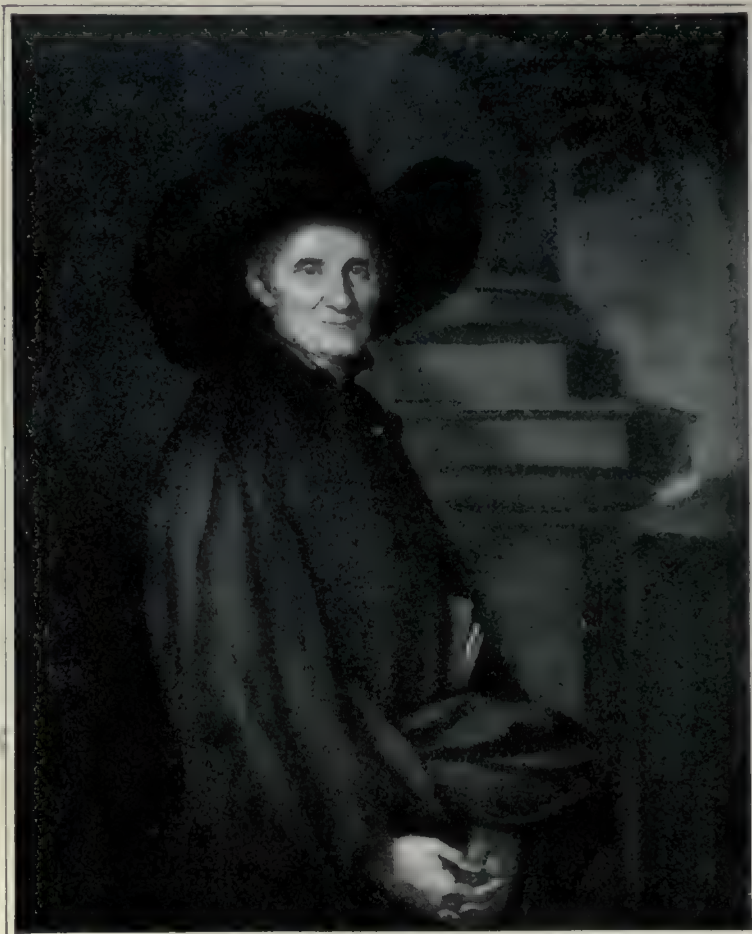


Photo Alinari. GIOVANNI DA SAN GIOVANNI. — IL PIOVANO ARLOTTO
(Galerie Pitti. — Florence)

Vénitiens pratiquent la peinture de portrait avec la même magnificence, le même faste qu'ils déploient dans leurs grandes compositions; le sérieux des Florentins devient, chez Giorgione et ses continuateurs, une espèce de mélan-



Photo Alinari.

ECOLE FLORENTINE. — XVIIe SIÈCLE. — JEAN-BAPTISTE DE PHILIPPE STROZZI, DUC DE FORANO ET SA FAMILLE

(Collection du prince Strozzi. — Florence)

colie obsédante, de souffrance sans espoir de soulagement, de douleur subtile et incessante. La belle joie de vivre, que les Vénitiens avaient toujours chantée avec leur coloris étincelant, a disparu sitôt que l'art s'est attardé à considérer l'homme dans sa réalité et son intimité. Raphaël, de Florence et de Rome, Giorgione et le Titien, de Venise, don-



C. MARATTA. — CLÉMENT IX
(Collection du prince Rospigliosi. — Rome)



FRA VITTORE GHISLANDI. — PAOLO QUERINI
(Collection de M. Beltrami. — Milan)

nèrent naissance à une longue lignée de portraitistes qui portèrent à travers l'Italie les formes et les formules des grands maîtres et préparèrent la floraison du XVIIe siècle.

C'est dans l'art du portrait autant que dans son architecture qu'il faut étudier tout particulièrement ce siècle si méconnu. La grande faveur du public, souverains, aristocrates et bourgeois, a naturellement secondé ce mouvement pour une suite de raisons qui expliquent les caractéristiques de cette époque si profondément nouvelle, si juvénilement moderne. Pendant tout le XVIIe siècle et une bonne partie du XVIIIe, les artistes italiens ont exécuté un très grand nombre de portraits : toutes les collections italiennes, publiques ou particulières, en conservent encore beaucoup ; mais ces portraitistes nombreux, au talent fécond et rapide, ne se sont pas bornés à travailler en Italie : leur renommée ayant franchi les frontières, ils ont été appelés dans toute l'Europe. Alors commence, pour le portrait italien, cet *internationalisme* ou, si l'on préfère, ce *cosmopolitisme* esthétique d'où sont sortis peu à peu l'art moderne et l'art contemporain. Les procédés, les formules, les manières des grands maîtres étrangers, qui commençaient à surgir au ciel des arts, ne pouvaient pas ne pas influencer les artistes italiens. C'est ainsi que l'œuvre de ceux-ci se confond souvent avec celle des plus grands étrangers; c'est



Photos Alinari.

G. RENI. — PORTRAIT DE SA MÈRE
(Pinacothèque. — Bologne)



Photo Alinari

J. SUSTERMANS. — FRANÇOIS DE MEDICIS, FILS DE COSME II

(Villa Royale. — Poggio a Cajano)

ainsi que, non seulement dans les collections particulières, mais aussi dans les collections publiques, quantité d'œuvres italiennes sont attribuées aux maîtres étrangers, aux plus grands et aux plus fameux, comme aussi aux plus impersonnels, à maints Flamands inconnus. Van Dyck et Velazquez, ces deux maîtres sublimes du portrait, paraissent ne pas vouloir se contenter de leur gloire. Dans toutes les collections italiennes, il y a des portraits qui portent leurs noms et qui sont tout simplement des œuvres de peintres italiens. Dans les galeries publiques elles-mêmes, qui n'ont cependant pas besoin de la réclame des grands noms, nombreuses sont les œuvres italiennes qui ont été attribuées jusqu'aujourd'hui à ces grands maîtres étrangers. C'est ainsi qu'à la Pinacothèque de Brera, à Milan, se trouvait attribué à Velazquez un portrait de moine où l'on s'accorde à présent universellement à reconnaître une œuvre de Daniele Crespi, de même que, dans la Galerie Corsini, à Rome, on attribuait à Van Dyck un fort beau portrait de Carbone. A Van Dyck encore on donnait, dans la Pinacothèque du Capitole, un double portrait de Tiberio Tinelli, et le Kaiser Friedrichs Museum de Berlin se glorifiait de posséder un Velazquez dans le superbe portrait d'Alexandre del Borro, qui est, sans aucun doute, une œuvre italienne, peut-être d'Andrea Sacchi, peut-être de Pietro da Cortona.



Photo Alinari.

J.-F. DOUWEN. — LE GRAND ÉLECTEUR ET ANNE DE MÉDICIS
(Palais Pitti. — Florence)

Velazquez et Van Dyck, ainsi que Rubens, apportèrent quelques nouvelles paroles au langage du portrait italien, qui, cependant, sut ne pas perdre et oublier les caractéristiques qu'il avait lentement acquises à travers tant de siècles de travail continu et patient.

Avec le XVIIe siècle, il atteint son apogée, il touche à son apothéose. Pendant les siècles antérieurs, même dans les écoles les plus puissantes, même chez les maîtres les plus habiles à pénétrer le caractère et à l'exprimer avec force, on chercherait en vain le mouvement et l'intensité de vie que l'on voit à certains portraits du XVIIe siècle. Peu à peu, en effet, le portrait, qui était demeuré pendant si longtemps sobre et correct, devenait presque une vaste composition. Non seulement les costumes, somptueux et surchargés d'ornements, transformaient le portrait, mais, par derrière la figure du personnage représenté, les fonds s'animaient de paysages allégoriques, de vues significatives : une mer en tempête,



Photo Hanfstaengl.

A. SACCHI (OU P. DA CORTONA). — LE CAPITAINE DEL BORRO
(Kaiser Friedrichs Museum. — Berlin)



CARAVAGGIO. — LE CONCERT
(Collection du Professeur Mariano Rocchi. — Rome)



A. CARACCI. — ANNA PAROLINI GUICCIARDINI
(Kaiser Friedrichs Museum. — Berlin)

un champ de bataille, un coin de bibliothèque, une église étincelante de lumière.

C'est une des gloires de l'art italien d'avoir su résister aux différentes influences des maîtres étrangers, qui arrivaient chez nous en triomphateurs, et d'être demeuré fidèle, comme l'ont fait surtout les Vénitiens, à la vraie tradition italienne qui, d'ailleurs, était toujours restée vivante, et qui s'est continuée vaillamment et brillamment avec Tiepolo, Longhi et Rosalba Carriera.

Peu à peu, aux influences flamandes et espagnoles, s'ajoute l'influence française, représentée par Lefèvre, Largillière et Rigaud.

Leur élégance raffinée, leur sens de la décoration riche et sobre, leur charme de lumière et de couleur ne pouvaient pas ne pas séduire les artistes, après les grands efforts des siècles passés.



Photos Alinari.

P. BATONI. — L'ARCHEVÊQUE MANSI
(Pinacothèque. — Lucques)

Peu à peu, d'ailleurs, l'art perd son caractère régional ; il n'existe plus une école florentine et une école siennoise, une école bolonaise et une école lombarde : toutes les différentes caractéristiques se confondent, les styles se mêlent, les influences étrangères deviennent de jour en jour plus puissantes. L'histoire politique agit de son côté dans le même sens. Avec la Révolution française et l'Empire, l'art, chez nous comme ailleurs, devient classique : puis, chez nous surtout, romantique, tandis que se prépare notre libération à travers les luttes et les souffrances. Après les élégances froides et voulues des classiques, voici les tristesses sentimentales des romantiques : celles-là parlent, à notre mé-



Photo Hanfstaengl.

CARAVAGGIO. — UNE MUSICIENNE
(Collection du prince Lichtenstein. — Vienne)

moire indifférente, des gloires disparues : celles-ci nous rappellent les plus douces et les plus chères émotions. Les unes et les autres nous retiennent par leur force d'évocation. Encore une fois, tandis que l'art se débattait dans la froideur et le factice des grands tableaux, le portrait rapprochait l'artiste de la vérité et de la nature, et lui suggérait une fois encore le sens et la vision d'une beauté pure et immortelle.

* * *

L'Exposition florentine de portraits a été installée dans les splendides salons et les appartements historiques du Palazzo Vecchio de Florence. L'endroit n'aurait pu être mieux choisi. Il parle à notre souvenir et à notre imagination, et constitue un cadre splendide, incomparable, à cette magnifique collection de tableaux. Le palais, débarrassé de tous les services de la municipalité qui le défiguraient depuis trop longtemps, est devenu un musée vivant, un de ces endroits, qui ne sont point rares en Italie, où l'on peut goûter avec joie la poésie du passé et celle du beau. Dans les appartements fastueux des derniers Médicis, cette collection de portraits prend une force d'évocation extraordinaire.

Les temps de François Ier et de Ferdinand Ier revivent,

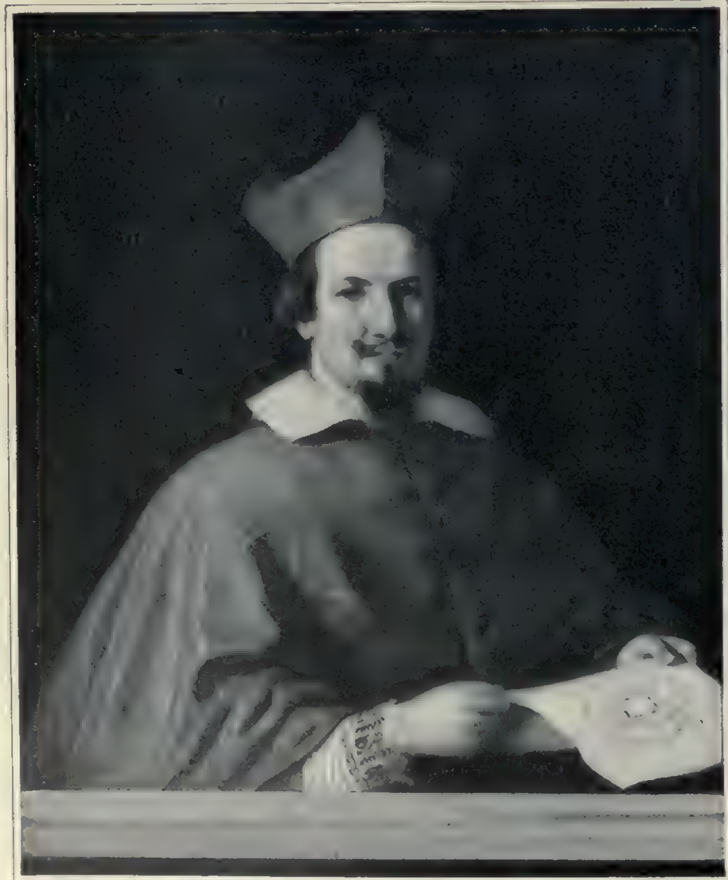


Photo Alinari. LE GUERCHIN. — LE CARDINAL SPADA
(Collection du prince Spada. — Rome)

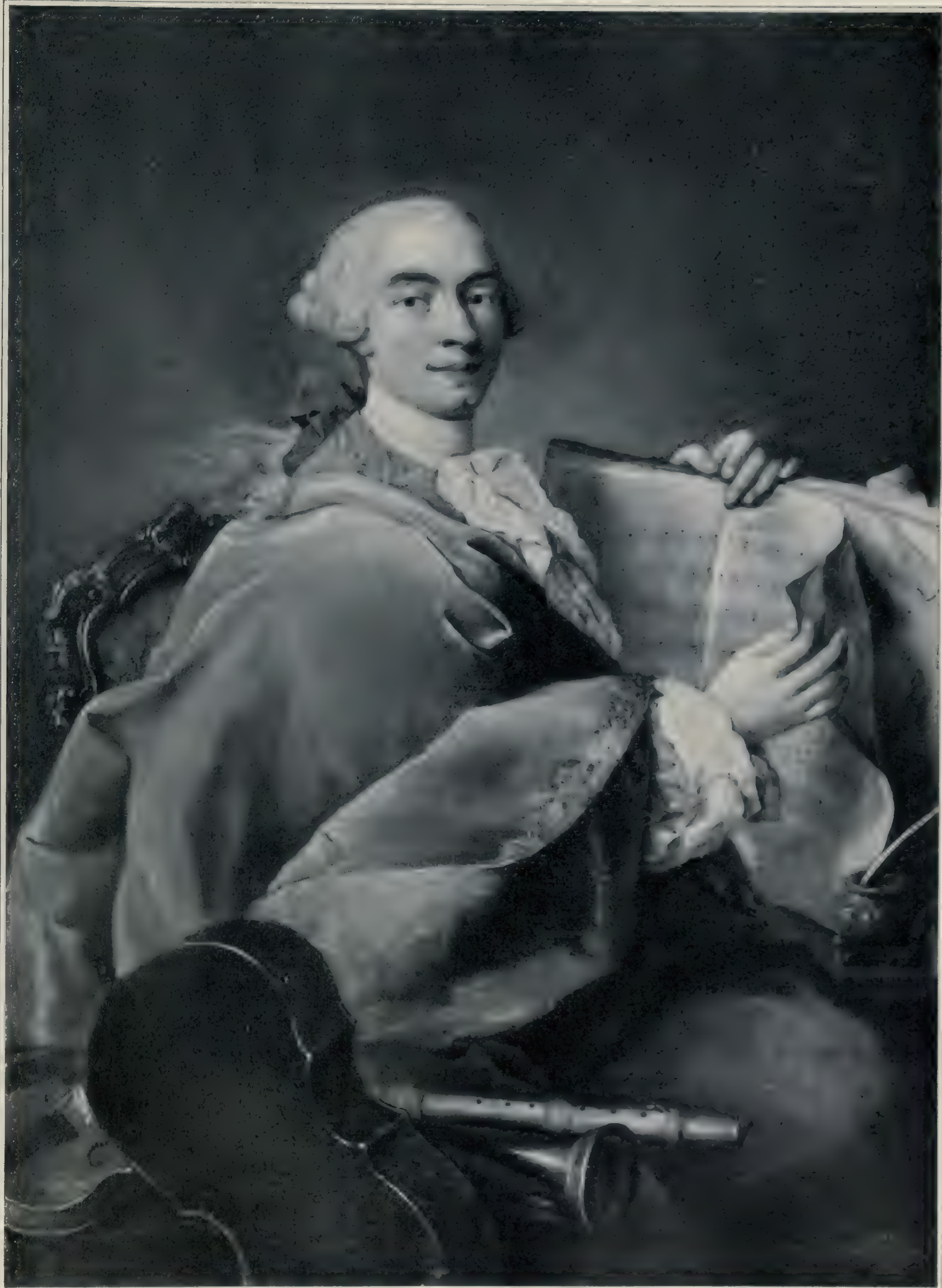
non seulement dans le décor et l'atmosphère des belles salles restituées enfin à la beauté, mais aussi dans les figures qui y sont venues, pour quelques mois, demeurer. Dans le beau palais, rendu aux splendeurs de jadis, cette as-



Photo Alinari. G. RENI — LE CARDINAL SPADA
(Collection du prince Spada. — Rome)

semblée de portraits se ranime et vit d'une vie nouvelle.

Cette Exposition, organisée, comme je l'ai dit, pour célébrer le cinquantenaire de la proclamation de Rome capitale du royaume, a été accueillie avec la plus vive sympathie, non seulement en Italie, mais dans l'Europe entière. C'est ainsi que toutes les collections publiques et particulières, italiennes et étrangères, ont voulu participer, et l'ont fait avec enthousiasme, à cet hommage rendu à l'Italie nouvelle et à cette mise en lumière, à cette résurrection, le mot n'est pas trop fort, de deux siècles de peinture et de tant d'artistes méconnus ou inconnus. En peu de temps, l'on a pu réunir plus de huit cents tableaux pour cette exposition qui, contrairement à bien d'autres du même genre, dont celle de Rubens à Bruxelles l'an dernier, constitue un ensemble organique et complet, sans médiocrités et sans inutilités. A côté des chefs-d'œuvre envoyés par quelques collections célèbres, figure là une magnifique série de tableaux provenant de collections moins fameuses.



A. LONGHI. — CIMAROSA

(Collection du prince Lichtenstein. — Vienne.)

Ils se complètent admirablement les uns les autres, ils reconstituent peu à peu les personnalités des peintres, et avec elles, celle des écoles et des siècles artistiques. Pour les historiens d'art, c'est toute une révélation, et, pour tous les esprits raffinés, une fête incomparable de beauté et de grâce. La plupart de ces œuvres d'art sont des documents précieux, mais toutes suggèrent de délicieuses et inoubliables émotions.

Dès les premiers pas, l'on est charmé et conquis. En un instant, que de révélations, que de surprises! Voici, parmi les plus anciens : Guido Reni, Carlo Maratta, Carlo Dolci. On remonte, par le souvenir, à l'époque où travaillaient ces maîtres. Après les derniers continuateurs de Michel-Ange et des grands Vénitiens, l'Académie et les formules avaient détourné et stérilisé les efforts des meilleurs; l'imitation de Michel-Ange et de Raphaël entravait tout mouvement de liberté ; et c'est peut-être sans le vouloir et sans le savoir que ces artistes ont recouvré leur liberté et leur esprit



Photo Alinari

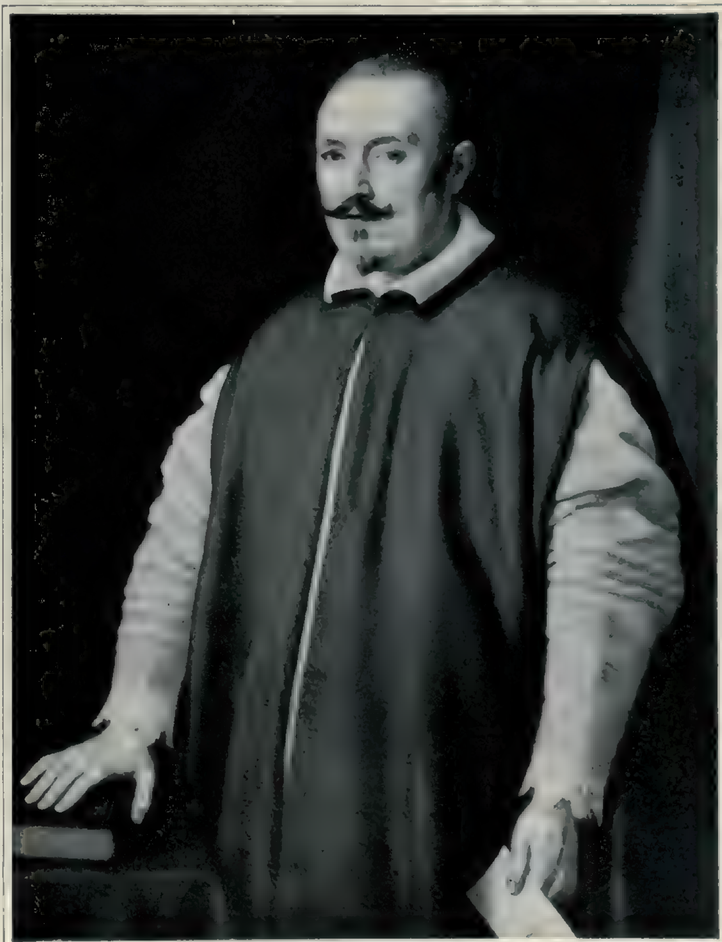
LE DOMINIQUIN. — LE CARDINAL A. FILOMARINO
(Galerie Corsini. — Florence)

dans le portrait. En voici deux de Guido Reni : le portrait du cardinal Bernardino Spada, de la collection Spada, à Rome, et le portrait de la mère de l'artiste, du musée de Bologne. Le premier est une peinture claire, toute rose avec des reflets ivoirins. Le cardinal est assis à son écritoire et se tourne un instant vers le spectateur, tout souriant, tout élégant, sa belle main abandonnée nonchalamment parmi les dentelles et la soie. Le portrait de la mère du peintre est empreint d'une expression tragique, avec son regard fixe et profond, ses yeux fatigués par les larmes, sous la coiffe blanche des veuves. Devant ces deux portraits si vivants, si puissants, si pleins de caractère, on est loin de songer à ce Reni maniéré, emphatique et rhéteur de l'*Aurore* Rospigliosi, et de la *Fortune* du Capitole. De même, Carlo Maratta, le doux et tendre peintre des Madones, montre un sentiment de la vérité, une énergie d'expression inattendue, dans le portrait de Clément IX de la collection Rospigliosi, peint avec une vivacité et un goût,

un réalisme et une force de construction surprenants de sa part. La délicieuse harmonie de ses blancs et de ses rouges a fait naturellement penser au fameux Velazquez de la Galerie Doria. La comparaison s'impose, et, sans exagération, ne paraît pas déplacée, si l'on regarde encore le portrait de la miniaturiste Giovanna Garzoni, provenant du musée d'Ascoli, tout en noir, l'air triste et fatigué.

Et voici Carlo Dolci. Qui pourrait reconnaître le peintre doucereux des Madones dans ce portrait de Fra Arnolfo de Bardi (collection Bardi Serzelli), si vivant et si moderne, où la tonalité brune du costume rehaussé de noir, le visage expressif et énergique d'un ton brûlé, se détachent sur un fond de ciel bleu foncé que traverse, à gauche, une branche d'arbre ? Cela n'est-il pas conçu et exécuté avec une audace toute moderne ?

D'autres surprises nous attendent, d'autres révélations nous sont réservées: voici le groupe des maîtres romains de l'école et de la suite du Bernin: Baciccio, Andrea Sacchi, Pietro da Cortona, « les derniers romains, » comme les appelait Reynolds. Du Baciccio figurent ici plusieurs portraits, entre autres celui du pape Clément IX, appartenant au prince Rospigliosi, peinture claire et nerveuse, facile et



Photos Alinari.

J. B. SASSOFERRATO. — MGR. RATTI
(Galerie Nationale Corsini. — Rome)

forte, sympathique et puissante, qui rappelle une fois encore Velazquez. Les autres portraits qui l'avoisinent, celui du Bernin de la Galerie Nationale Corsini, celui du prince Chigi, de la collection Messinger de Munich, et les cinq ou six



S. PULZONE. — UN CARDINAL
(Galerie du prince Spada. — Rome)

autres, sont d'un continuateur élégant et personnel de Van Dyck, que ses compositions religieuses ne laissent aucunement prévoir. Pietro da Cortona et Andrea Sacchi complètent la physionomie de ce groupe si caractéristique et si peu connu. Parmi les tableaux qui les représentent au Palazzo Vecchio se trouve la fameux portrait d'Alessandro dal Borro, du Kaiser Friedrichs Museum, jadis attribué à Velazquez, et où l'on reconnaît à présent une œuvre de Andrea Sacchi, bien qu'on ait tout récemment, à son propos, prononcé le nom de Pietro da Cortona. Quoi qu'il en soit, ce superbe portrait a été enlevé au grand Espagnol et rendu à l'art italien. Voilà une magnifique conquête, car c'est, en effet, une de ces œuvres capitales, un de ces tableaux éternels, qui résument toute une époque, toute une race, toute une civilisation. Rien de plus vulgaire que cette figure lourde et grosse, banale et hautaine, avec son regard malicieux et satisfait: et voilà pourtant que l'artiste, en plaçant à ses côtés deux colonnes, semble le grandir comme pour une apothéose triomphale. Cela cesse d'être un portrait, pour devenir un monument, fantastique et puissant, une image de triomphe, un hymne de victoire. Ceux qui méprisent le XVIIe siècle italien feront bien d'étudier sérieusement cette



Photo Alinari.

INCONNU. — L'EMPEREUR FRANÇOIS ET L'IMPÉRATRICE MARIE-THÉRÈSE AVEC LEURS ENFANTS
(Palais Pitti. — Florence)

magistrale effigie avant de condamner l'époque qui l'a produite.

Les autres groupes artistiques, les différentes écoles régionales nous apportent bien d'autres surprises. Arrêtons-nous d'abord devant les Vénitiens. Voici un portrait de Leandro Bassano, très peu connu, provenant de la collec-



Photo Alinari.

AL. LONGHI. — LE SÉNATEUR PISANI

(Collection du prince Lichtenstein. — Vienne)

tion Lubomirski de Cracovie. Il faut le considérer comme une des effigies les plus pénétrantes et les plus intimes de tout le siècle. Il représente un jeune homme assis près d'une fenêtre ouverte sur la campagne et jouant de la mandoline. Un gros chien lève la tête vers son maître. Le jeune homme est là seul avec son chien fidèle, et, tandis qu'il effleure de ses doigts les cordes de l'instrument, une grande mélancolie, une tristesse presque désespérée s'empare de son âme. En fixant longuement ce portrait, qui par le sentiment de tristesse dont il est pénétré rappelle les meilleurs portraits de Lorenzo Lotto, on croit entendre le son de cette musique qui l'enveloppe d'une atmosphère de douce rêverie, de mélancolie pleine de charme. D'autres portraits du Bassano, l'un représentant le cardinal D. Toschi, provenant de la Galerie Impériale de Vienne, un procurateur de Venise, de la collection Tarnowski à Dzikow, la famille du peintre, de la collection Barberini de Rome, complètent la physionomie de l'artiste. A la même époque et au même groupe artistique appartiennent plusieurs portraits de Tiberio Tinelli, entre autres le double portrait de la Galerie du Capitole à Rome, qui a été si longtemps et si universellement attribué à Van Dyck.

Une salle entière est consacrée à Fra Vittore Ghislandi. Le nom de Fra Vittore Ghislandi est presque inconnu.



Photos Alinari.

P. ROTARI. — LA PRINCESSE ÉLISABETH DE SAXE
(Galerie Royale. — Dresde)

L'année passée, une petite exposition de ses œuvres, qui eut lieu à Milan, attira sur lui l'attention des amateurs : l'exposition florentine constitue une révélation complète, et quelle révélation! Vingt-quatre toiles de lui sont rassemblées



F. BAROCCIO. — LE PRINCE FRÉDÉRIC D'URBIN
(Pinacothèque. — Lucques)

ici, et il n'en est pas une qui ne nous surprenne par la vivacité du coloris, l'intensité de l'expression et l'exquise finesse des tons. Dans cette belle série de portraits on remarquera surtout celui de la collection Beltrami, de Milan, qui représente probablement Paulo Querini, podestat de Bergame, avec son regard malicieux et hautain sous l'énorme perruque blanche ; celui du comte Filippo Marenzi, de la collection Marenzi, de Bergame; celui de J.-B. Pecorari des Ambiveri, de la collection Suardi, de Rome; celui du Bruntino, bibliophile de Bergame, de la collection Lochis, et les deux portraits d'enfants artistes, de la collection Piccinelli et de l'Académie Carrara, deux merveilles d'expression, de couleur et de sentiment, imprégnés d'une grâce incomparable.

L'École de Gênes triomphe surtout avec le Strozzi, dont on voit ici les portraits d'un chevalier de Malte, du musée de Brera, d'un capucin, de la pinacothèque de Naples, d'un gentilhomme, de la Galerie Impériale de Vienne, et d'un cardinal, de la collection Crespi de Milan, puissantes et



Photo Alinari.

J. RIBERA. — LA FILLE DU PEINTRE

(Musée Filangieri. — Naples)



Photo Alinari.

RAPHAEL MENGS. — UN GENTILHOMME
(Collection de M. Beltrami. — Milan)

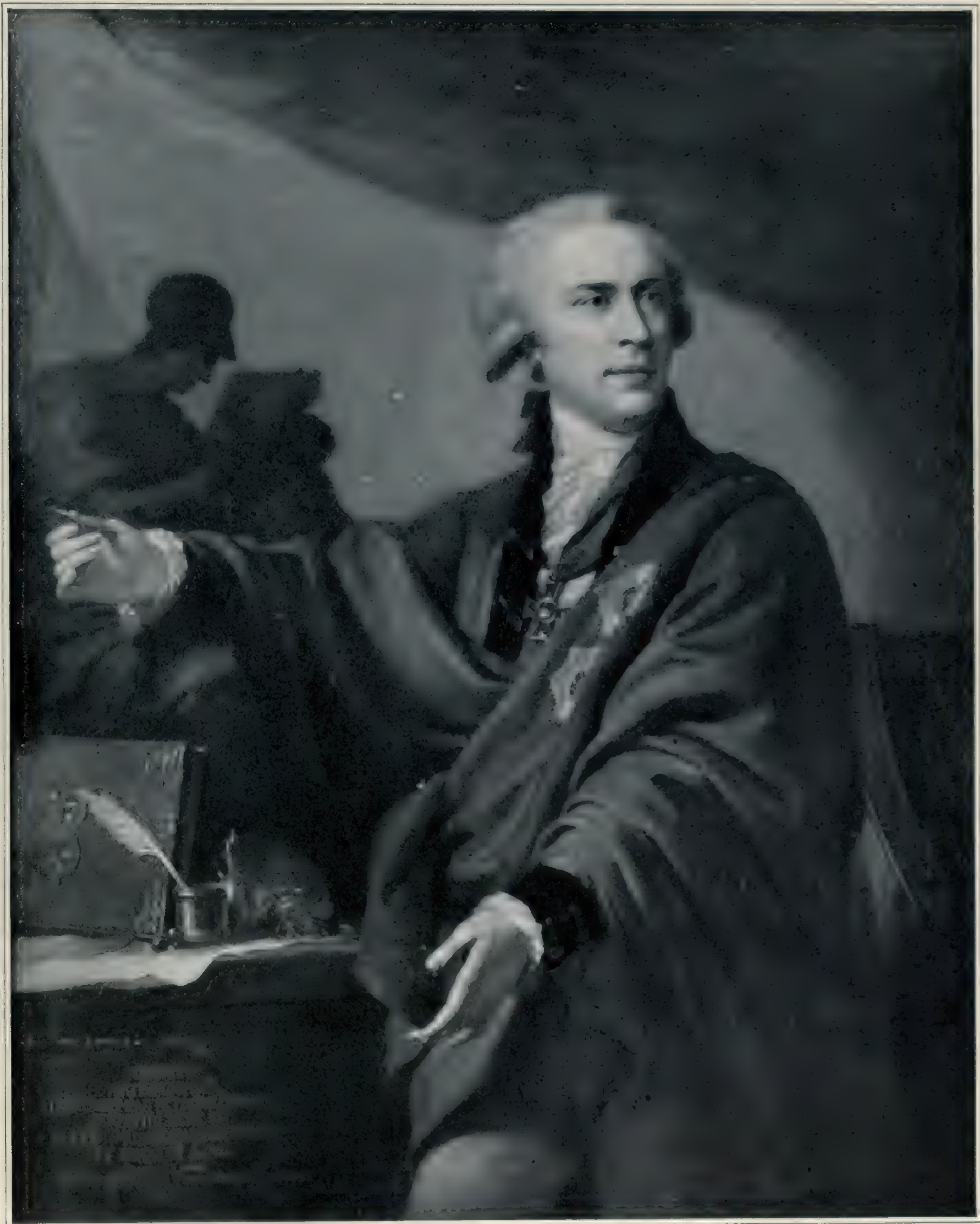


Photo Alinari

J.-B. LAMPI. — LE COMTE MUSSINE PUCHKINE
(Académie des Beaux-Arts. — Saint-Pétersbourg)

robustes peintures qui permettent de se faire une idée exacte de son talent de portraitiste, que ses grandes compositions à fresque n'ont point amoindri. A ses côtés, sont quelques portraits de Mulinaretto, peintre élégant, de qui ses contemporains disaient qu'il peignait « comme un brave, avec une vigueur toute militaire ».

Les portraitistes napolitains sont superbement représentés. D'abord, le Caravaggio par la merveilleuse *Musicienne* de la collection Lichtenstein, une des plus belles œuvres de l'artiste, toute vibrante de lumières et d'ombre, avec une robe jaune qui ressemble à un rayon de soleil arrêté et fixé sur la toile, et par le *Concert*, de la collection Rocchi de Rome, remarquable surtout à cause des deux têtes de jeunes hommes peintes avec une habileté peu commune; Ribera, ensuite, par un portrait de sa fille, provenant du musée Filangieri de Naples, qui est une des choses les plus senties et les plus captivantes qu'il ait exécutées; enfin Bonito, artiste peu connu comme portraitiste et peu apprécié, dont on peut voir ici plusieurs portraits parmi lesquels celui d'une dame, récemment



Photo Alinari.

J.-B. TIEPOLO. — CONSILIUM IN ARENA
(*Museo Civico. — Udine*)

acheté par la Galerie Nationale Corsini de Rome, et tout pénétré d'un sentiment de modernité vraiment merveilleux.

Auprès des Maîtres napolitains, Francesco del Cairo avec son superbe portrait de Fulvio Testi, et Daniele et Giuseppe Maria Crespi, représentent les Lombards. Du premier, voici la fameuse tête du musée Brera, si longtemps attribuée à Velazquez; du second une belle série de portraits au nombre desquels celui du général Pallfy, de la Pinacothèque de Dresde.

Parmi les Bolonais, on remarque un grand portrait de famille de Sofonisba Anguissola, provenant de la collection Haage, à Nivaagaard, qui est une des peintures les plus senties et les plus heureuses de la fameuse femme peintre. Agostino Caracci ajoute une feuille de laurier à sa couronne avec une belle série de portraits, parmi lesquels triomphent le tragique portrait d'Anna Parolini Guicciardini, du Kaiser Friedrichs Museum de Berlin, et les deux portraits du musée de Naples. Le Dominiquin est représenté par le portrait du cardinal Filomarino, de la collection Corsini à Florence, d'une puissante vérité; le Guerchin par le portrait du cardinal Spada, de la Galerie Spada à Rome, tout élégant et féminin; Guido Reni, par le fameux portrait de sa mère et le superbe portrait du cardinal Spada.

Parmi les Maîtres étrangers, voici d'abord P.-P. Rubens et les grands portraits des Gonzague de l'Académie de

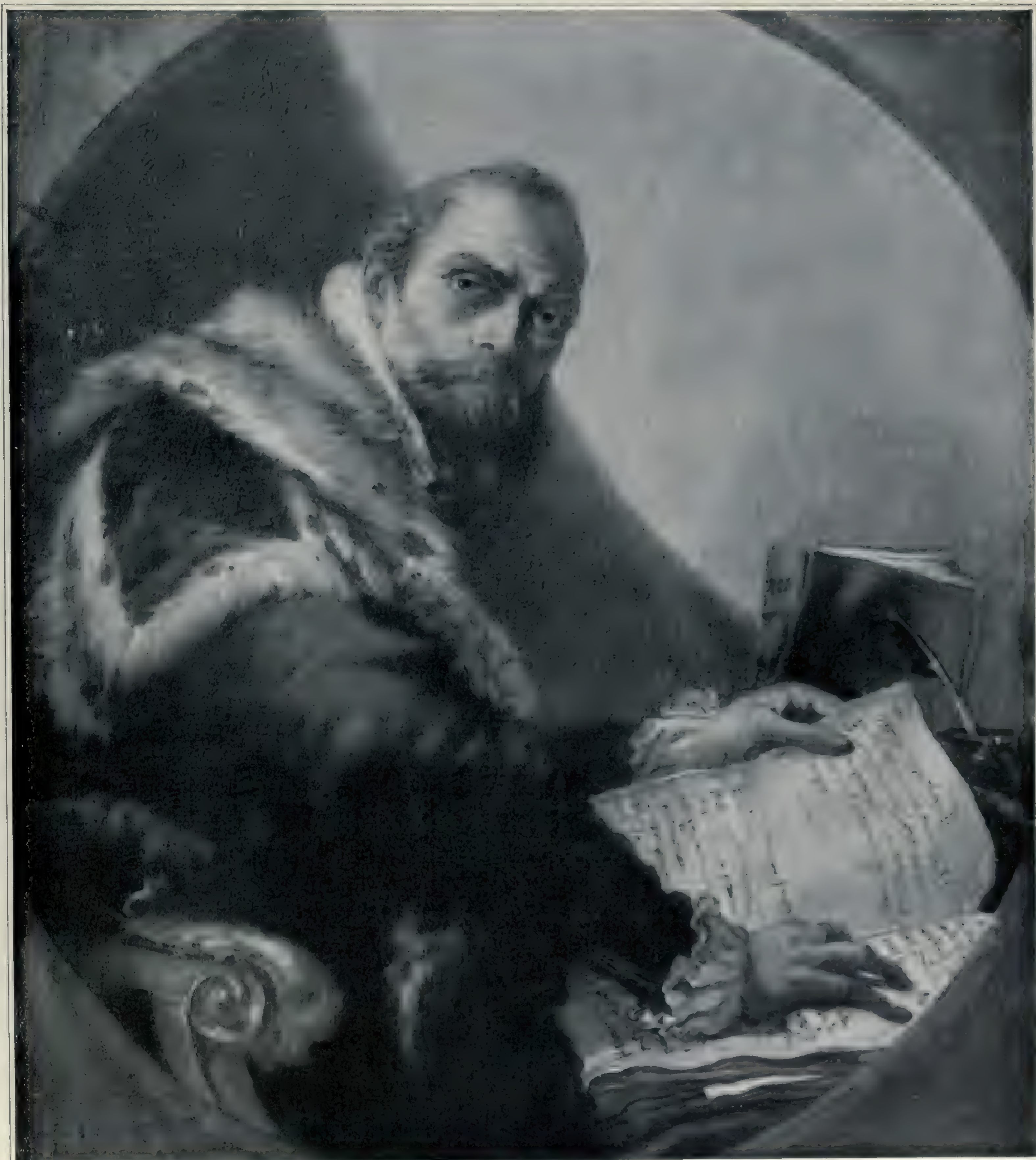


Photo Alinari.

J.-B. TIEPOLO. — ANTONIO RICCOBUONO
(Accademia dei Concordi. — Rovigo)



Photo Alinari.

E. TORELLI. — LE COURONNEMENT DE CATHERINE II
(Académie des Beaux-Arts. — Saint-Péterbourg)



Photo Alinari.

J.-B. LAMPI. — L'IMPÉRATRICE CATHERINE II
(Palais d'Hiver. — Saint-Pétersbourg)



Photo Alinari.

J. BONITO. — DAME INCONNUE
(Galerie Nationale Corsini. — Rome)



F. FABRE. — VICTOR ALFIERI ET LA COMTESSE D'ALBANY
(Collection de la marquise Alfieri di Sostegno. — Florence)



Photo Alinari.

ARY SCHEFFER. — LA PRINCESSE MATHILDE
(Collection de la princesse Abameleck Lazareff. — Pratolino, près Florence)

Mantoue, l'œuvre la plus ancienne que Rubens ait exécutée en Italie, tout inspirée de l'art de Véronese, et ensuite Van Dyck, représenté par un portrait d'Octave Piccolomini, de la collection Corsini de Florence, qui lui est vraisemblablement attribué.

Mais la révélation la plus importante et la plus inattendue est celle des seize tableaux de Juste Sustermans, d'après différents Médicis ; superbe collection de portraits conservés dans la villa royale de Poggio a Cajano, près de Florence, et qui étaient tous presque inconnus. Sustermans s'y révèle un rival incomparable de Rubens et de Van Dyck. Ses seize portraits sont un monument unique de la peinture qui intéresse autant l'histoire de la civilisation que l'histoire de l'art. Ils parlent de la gloire des Médicis, ils évoquent les fastes de l'art flamand et de l'art italien, et ils sont aussi, ou surtout, des œuvres de peinture pleines de signification. Le peintre avait comme modèles des êtres sans caractère, sans beauté, sans noblesse de type, insignifiants et vulgaires, et cependant il a réussi à dissimuler la pauvreté de ces derniers Médicis et à composer une suite de portraits riches, fastueux, élégamment décoratifs, où la splendeur des armures, des costumes, des robes de soie, de tous les détails fait oublier la banalité des modèles. On dit que Van Dyck admira beaucoup cette série de portraits : la chose ne surprend point, car plusieurs d'entre eux seraient bien dignes de l'illustre maître.

Avec Sustermans, nous arrivons à la fin du XVIIe siècle. Voici les premiers accents du XVIIIe siècle, si moderne déjà et si voisin de nous, pour sa vie et pour son art.

Les Vénitiens sont naturellement le mieux représentés et le plus intéressants, comme les continuateurs d'une tradition qui ailleurs s'était déjà éteinte. Voici Tiepolo, avec son robuste portrait du Riccobuono de l'Académie de Rovigo, et une esquisse pleine de fraîcheur et de caractère du *Consilium in Arena*, de la Galerie d'Udine, qui contient une foule de portraits fixés avec une verve endiablée.

Voici Rosalba Carriera avec huit de ses portraits si clairs, si doux, si pénétrants, et Alessandro Longhi avec huit portraits aussi, parmi lesquels ceux du sénateur Barbarigo, de la collection Donà delle Rose, tout en rouge, du Cimarosa de la



Photo Alinari.

P.-A. MARTIN. — MADAME MÈRE DE L'EMPEREUR

(*Villa Royale. — Caserte*)



Photo Alinari.

FR. GÉRARD. — LE PRINCE CAMILLE BORGHÈSE, GOUVERNEUR GÉNÉRAL DES DÉPARTEMENTS AU DELA DES ALPES

(Collection du prince Scipion Borghèse. — Rome)



Photo Alinari.

J.-B. BORGHESI. — S. M. L'ARCHIDUCHESSE MARIE-LOUISE

(Pinacothèque. — Parme)

collection Lichtenstein de Vienne avec son manteau bleu de ciel et vert, tout brodé d'or et son sourire inimitable, et celui du sénateur Pisani, également de la collection Lichtenstein, en brocart rouge brodé d'or et d'azur. Et encore Pier Leone Ghezzi, Gregorio Lazzarini, Pietro Longhi avec sept portraits délicieusement précieux comme celui de la jeune fille à l'éventail de la collection Carrara à Bergame, Pittoni, Piazzetta, et Rotari dont on expose l'exquis portrait de la princesse Elizabeth de Saxe, du musée de Dresde, toute souriante et pimpante dans une robe délicieuse. Tout ce siècle, si bien représenté par les Vénitiens, paraît se résumer dans le superbe portrait du marquis Corsini, de la collection Corsini de Florence, par Rigaud.

Mais le moment est venu où toutes les écoles se confondent. Voici Mengs avec dix portraits qui le réhabilitent de toutes ses compositions classiques : parmi eux, celui de Winckelmann, de la collection Lubomirski, de Cracovie, celui du musicien Anniballi, du musée de Brera, et celui d'un gentilhomme, de la collection Beltrami de Milan, trois chefs-d'œuvre inoubliables, et qui suffisent à vouer à la postérité le nom de Mengs. Voici aussi Pompeo Batoni, le peintre monotone des Madones, avec huit ou dix portraits, au nombre desquels on remarquera celui de Winckelmann, de la collection Grandi de Milan, celui du Metastasio, de la collection Murray, de Florence, et celui de l'archevêque Mansi, du musée de Lucques, qu'on ne saurait admirer assez, pour l'habileté, l'énergie et l'esprit avec quoi l'artiste y a reproduit la réalité.

Mais la plus intéressante révélation de ce temps c'est un groupe d'artistes dont on connaissait à peine les noms, car leurs œuvres appartiennent pour la plupart à des collections particulières de Russie, qui nous l'apporte. Ce groupe, formé par les trois Lampi, Bacciarelli, Torelli, Grassi et Tonci, a travaillé surtout en Pologne et en Russie. C'est, en effet, de Pologne et de Russie que proviennent la plupart de ces admirables effigies, parmi lesquelles il faut réserver le premier rang aux superbes portraits de Catherine II, de la collection impériale de Saint-Pétersbourg, et du comte Mussine Pouchkine de l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, toiles d'une beauté, d'une vérité et d'une élégance surprenantes. La plupart, d'ailleurs, de ces portraits sont inconnus, qui nous révèlent, et de fort brillante manière, une école d'art digne des plus belles traditions italiennes.

Peu à peu nous nous approchons de notre époque. Voici d'abord l'époque napoléonienne avec les beaux portraits de Gérard, de Kinson, de Martin, de Lefèvre, de Borghesi, de Wicar et de Fabre, tous représentés, non seulement par des œuvres intéressantes au point de vue historique, mais par des portraits de profonde pénétration et d'une véritable beauté. Regardez le beau Camille Borghèse de Gérard, de la collection Borghèse à Rome. On ne peut imaginer rien de plus riche et de plus décoratif, et cependant, malgré toute la magnificence du costume et des broderies dont il est orné ; la figure elle-même est d'une élégance si expressive, d'un si profond caractère, que l'artiste ne paraît pas seulement avoir fait un portrait, mais créé un type. Regardez le tableau de Fabre représentant Victor Alfieri et la comtesse d'Albany ; tout son intérêt historique et iconographique, qui est cependant extraordinaire, paraît minime devant l'expression de passion ardente du poète et la douce bonté de la comtesse.

C'est qu'une fois encore les artistes en devenant des peintres de portraits ont retrouvé l'essence de l'art, les voies sincères et sereines de leur cœur ; et ce n'est pas sans surprise qu'on se trouve en présence de ces effigies profondément vraies, intensément humaines, si l'on songe aux tableaux historiques et religieux de ces peintres. Voyez le portrait du prince della Cisterna, peint par Delaroche, et celui de la princesse Mathilde exécuté par Ary Scheffer. En quoi y peut-on retrouver le style et la manière des deux artistes ? Devant le vrai, et seulement le vrai, toutes les théories ont été oubliées et l'art a compté deux chefs-d'œuvre de plus.

ART. JAHN RUSCONI.

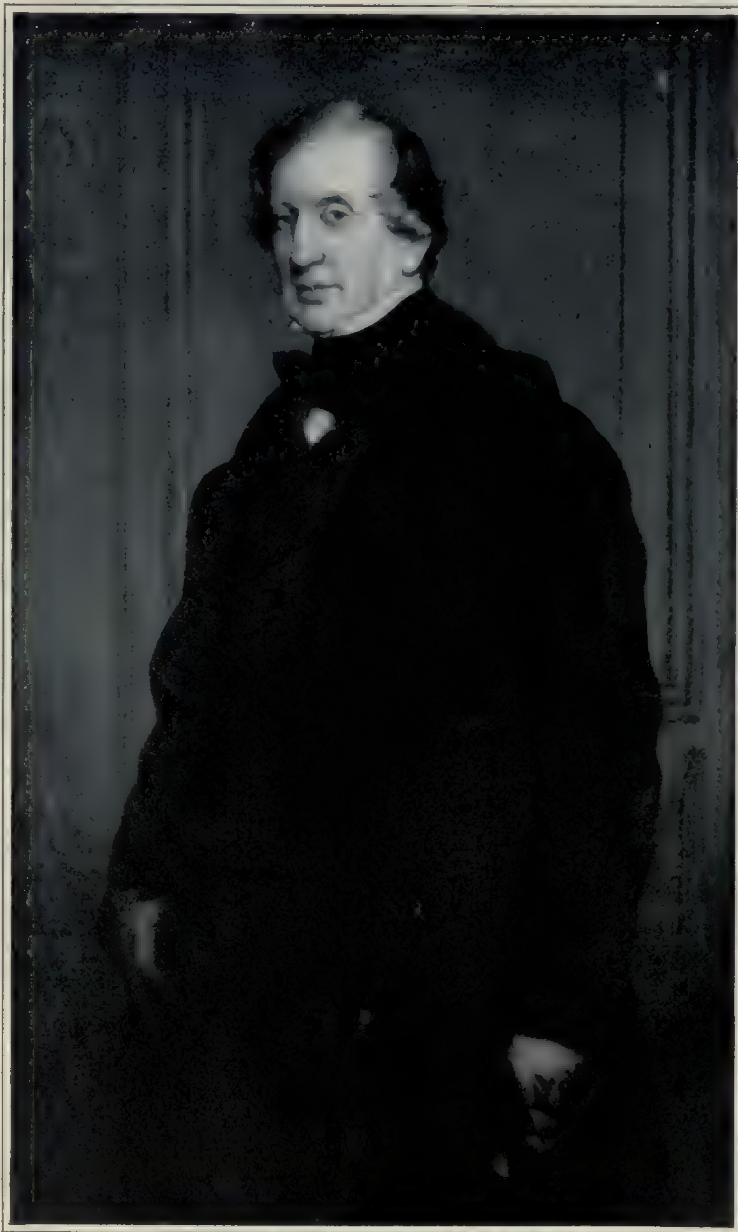


Photo Alinari. P. DELAROCHE. — LE PRINCE DELLA CISTERNA
(Collection de S. A. R. le duc d'Aoste. — Naples)

Directeur : M. MANZI. Imprimerie MANZI, JOYANT & Cie, Asnières. Le Gérant : G. BLONDIN.

LES ARTS. — *Publication mensuelle*

CONDITIONS D'ABONNEMENT : PARIS, un an, 22 fr. — DÉPARTEMENTS, un an, 24 fr. — ÉTRANGER, un an, 28 fr.

LES ARTS

DIXIÈME ANNÉE — 1911

TABLE DES MATIÈRES

TEXTE

MUSÉES

COLLECTIONS

EXPOSITIONS

BIOGRAPHIES

DISSERTATIONS ET POLÉMIQUES

TABLE DES GRAVURES

TABLE GÉOGRAPHIQUE

MUSÉES

MUSÉE DU LOUVRE

Collection Chauchard

COLLECTIONS (1)

(1) La résidence du collectionneur n'est point indiquée lorsqu'elle est à Paris.

EXPOSITION DE PASTELLISTES ANGLAIS DU XVIIIe SIÈCLE

SALON D'AUTOMNE

TABLE ALPHABÉTIQUE ET SYSTÉMATIQUE

TABLEAUX PAR ORDRE ALPHABÉTIQUE DES PEINTRES ET GRAVEURS

SCULPTURES

OBJETS D'ART

PAR ORDRE CHRONOLOGIQUE

IMPRIMERIE MANZI, JOYANT & Cie, PARIS